دكتور شوقي ضيف

الأدب والنقد



دار المعارف



فى
الأدب
والنقد

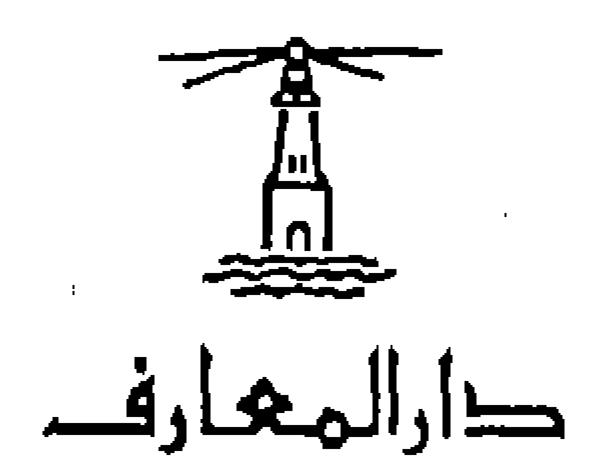
رقم الإيداع	١٩٩٩/١٤٩٣٨
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-5899-7

١/٩٩/٧٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)

دكتور شوقى ضيف

فى الأدب والنقد



دار المعارف

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يعرض هذا الكتاب نظرات نقدية في دراسة الأدب استهلّها ببيان عناصر الأدب هي العاطفة والفكرة والخيال والأسلوب، ويفصل القول في الخيال ومسائله والأسلوب ومواده، ويُعنى بالأسلوب الأدبي وقضاياه من اللفظ والمعنى والبناء الكلي واللغة التصويرية والإيقاع. ولم يلحظ العرب الصلة بين الأثر الأدبي وصاحبه ولا بين الأوزان وموضوعات الشعر، ولاحظوا الإيجاز والإطناب اللفظي وما بينهما من المساواة. والشعر تعبير عاطفي موسيقي، ولذلك يتميّز بالإيجاز والاقتصاد والسرعة والأدوات المثيرة للعواطف وبالأساليب المؤثّرة فيها. وقسّم علماء البلاغة الكلام إلى خبر يحتمل الصدق والكذب وإنشاء لا يحتملهما، ولم يلاحظوا أن كل عبارات الشعر تعدُّ من باب الإنشاء إذ لا تحتمل الصدق والكذب، لأنها عبارات عاطفية، ويكثر أن تكون تصويرية خيالية كما يكثر فيها الغموض.

ويُعنى نقاد العرب – منذ الجاحظ – بجمال اللفظ وصياغته وقلما عُنوا بالمعاني وروعتها مما جعل أدباءهم في الغالب لفظيين يهتمون بتحبير اللفظ وتنميقه وتجميله. ويشترك الأدب مع الفنون الجميلة في الغاية، وهي إبراز

الجمال، وفى الفطرة والاستعداد الطبيعى وأنّ مردَّ الحكم فيها جميعاً إلى الذوق. ولكل فن مواده الخاصة، ومن أقرب الفنون إلى الأدب الرسم غير أن هناك وجوه افتراق بينهما، فالرسم محدود باللوحة، ولذلك لا يستطيع إعطاء صورة للمشاهد الواسعة بخلاف الأدب، وهو إذا رسم شيئاً جميلاً رسمه بكل أجزائه وتفاصيله بخلاف الأدب. وربما كان فن الموسيقى أقرب إلى الأدب من الرسم، إذ كلاهما فن سمعى، ومواد الموسيقى أصوات ومواد الأدب ألفاظ وهى تنحلّ إلى أصوات. ومن الملاحظ أن الألوان فيها تختلف من فن إلى فن، فألوان الرسم واضحة لأنها محصورة فى لوحة معينة بخلاف ألوان الشعر إذ تمتد فى زمان واسع، وهى نوعان: ألوان زاهية بهيجة وألوان قاتمة لا تحدث بهجة إلا أن يحوِّلها الشاعر إلى فن كلون التناقض الفلسفى فهو لون قاتم غير أن أبا تمام حوَّله إلى لون زاه فى كثير من جوانب شعره، كقوله فى وصف سيدة فاتنة فى رأيه:

بيضاءُ تَسْرِى فى الظلامِ فيَكْتَسِى ... نورًا وتمشِى فى الضِياءِ فيُظلِمُ

يقول إذا سارت صاحبته ليلاً كست الظلام بنورها، وكل الشعراء يقولون ذلك، ولكنه انفرد بقوله إنها إذا مشت نهاراً شعر أن ضياء الشمس من حولها استحال ظلاماً وهو خيال فى منتهى الروعة والبهجة. وما من شك فى أن الوحدة الفنية فى الشعر لا تتكرر، مما يقيم صعوبة فى دراسة الشاعر والحكم على شعره، فالخاطرة عند الشاعر إذا عادت غدت خَلْقاً آخر، وكأنما اللون فى الشعر كاللون فى الطبيعة يكون على أوضاع وأشكال لا تكاد تحصى، ولا أبالغ إذا قلت إنه لا يوجد فى الشعر بيتان من صوت متماثل واحد، ولا خيالان لصورة واحدة ولا لونان متحدان تماماً، بل دائماً هناك فروق تختلف عند التأمل والنظر النافذ. وهو ما يجعلنا نشك فى بحوث السرقات عند الشعراء واتساعهم فيها اتساعاً كبيراً إذ أقاموها على أساس التماثل والاتحاد بين معانى الشعر وأخيلته وأن الشعراء يبدئون ويعيدون فى معانيهم وأخيلتهم واقفين

بذلك عند السطح والتشابه الظاهر بين الأبيات، وكان أولى أن يتعمقوها ويحاولوا عرض ما يلمع على أجنحة الأبيات من فروق بديعة.

وقد ثار النثر العربى فى تاريخه الطويل ثورات متعددة كانت أولاها أعظمها وأحفلها، إذ مسته الإرادة الربّانية فنزل الوحى بالقرآن الكريم على الرسول صلى الله عليه وسلم، فمضى يدعو الناس بما فيه من الحكمة والموعظة الحسنة، وقد غيّر مدلولات كثير من الألفاظ العربية لتحمل فروضه وتعاليمه وخرج العرب بمصابيحه فى الفتوح إلى أوطان جديدة حمل النثر العربى كل ما لديها من كنوز العلم والأدب والفلسفة، وتقود اللغة العربية العالم حضاريًّا وعلميًّا وفلسفيًّا. وتتوقف – إلى حد ما – آلة النثر الكبيرة لشيوع السجع وألوان البديع فيه. ويعود مع العصر الحديث إلى الانتعاش، وينفض عنه – منذ أواسط القرن الماضى – أثقال السجع والبديع، وينهض نهضة كبرى كان من آثارها ازدهاره فى القرن العشرين وتألق كتّابه العظام فى المقالات الصحفية والقصص والتمثيليات. ورسختْ لشعوب الأمة العربية من الخليج العربى إلى المحيط الأطلنطى مقوّمات وثقتها لغة القرآن الكريم، فإذا مشاعر كل هذه الشعوب وآدابها وعلومها وفكرها وفلسفتها واحدة فى جميع الديار العربية، وهو ما حال بين الأقاليم الإسلامية وأن تصبح لها طوابع إقليمية خاصة فى علمها أو فكرها أو فلسفتها أو فى أدبها،وكأنما تعاهدَت الأقاليم المختلفة أن لا تتفاصل وتتفارق بعضها عن بعض، وأن تظل الحياة الدينية والاجتماعية والثقافية والعلمية والأدبية لا تختلف فى بلد عربى عن بلد عربى. ومن المؤكد أن الأدباء فى كل إقليم كانوا يرتفعون ويتخذون لهم نماذج أدبية يحاكونها من العصر العباسى الأول الذى كانوا يعدونه فى الأدب عصرأمتهم الذهبى، وارجع إلى الموسوعات الكبرى لشعراء العالم العربى مثل الخريدة للعماد الأصبهانى، واقرنهم بعضهم إلى بعض وإلى موسوعة الذخيرة لشعراء

الأندلس ، حتى موشحات الأندلس وأزجالها، فإنها تستمد موادها من الشعر العربى.

ويوصى الكتاب الشباب أن يتزودوا بالأدب العربى القديم حتى يتمثلوا الصياغة العربية الأصيلة، وحتى لا تنفر منهم أمتهم ولا تشعر بأنهم غرباء عنها، بل يجمعوا بين الحسنيين من تجاربهم الجديدة واللغة العربية السديدة. وكما يشوّق الكتاب الشباب إلى الإكباب على الأدب القديم لتمثل صياغاته يشوقهم إلى محاولة إطلاعهم على تراث النقد العربى وكتبه القيمة من مثل طبقات الشعراء لابن سلاّم الذى وضع كبار شعراء الجاهلية والإسلام فى فصائل تبعاً لمهارتهم الشعرية، ومثل البيان والتبيين للجاحظ وما فيه من أفكار عن البيان والبلاغة، ومثل كتاب البديع لابن المعتز، ومثل نقد النثر وتأثر صاحبه بالمنطق والجدل والفلسفة، وكتاب نقد الشعر لقدامة وما فيه من تأثر بكتاب الشعر لأرسطو.

ويتحدث الكتاب عن ثلاثة كتب نقدية أولها كتاب العمدة لابن رشيق الذى قال عنه ابن خلدون إنه انفرد بصناعة الشعر وإعطائها حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله. والكتاب فى جزءين ويشتمل على مائة باب، ولعل هذه الكثرة من الأبواب تدل على أن عقله لم يكن عقلاً متفلسفاً وقد اعتمد على الجمع والنقل عن كتب المشارقة، ومن أهم أفكاره فيه أنه لم يأخذ برأى الجاحظ وغيره من تقديم اللفظ على المعنى فى الأدب، إذ مثّل اللفظ بالجسد والمعنى بالروح وقال إنهما متلازمان ولا ينفصلان، ولاحظ أن للشعر لغة خاصة به وعُنى بعرض البديع وألوانه وعرض موضوعات الشعر وما يتميز به كل موضوع.

وتحدث الكتاب بعد ابن رشيق عن النقد فى كتاب الأغانى – الموسوعة الكبرى عن الشعر والشعراء – لأبى الفرج الأصبهانى، وذكر أنه يتميز

بتأصيل أحكامه فى الشعر والشعراء على المقاييس الفنية غير متأثر بهوى أو أخلاق أو غير أخلاق وأنه لم يُعن فى كتابه بتتبُّع سقطات الشعراء مع الإنصاف الشديد لهم وفهم خصائصهم ومذاهبهم. وبسبب دقته فى أخبار الشعراء شفعها بسند من الرواة الذين حملوها كما يصنع رجال الحديث النبوى وطبّق عليهم ما طبقوه على الحديث من نقد وعلل ومراصد. وقد تعب تعباً شديداً فى تحقيق أخباره عن الشعراء، ونقد رواتها ومتنها نقداً علميًّا دقيقاً.

والكتاب الثالث كتاب الموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى، وهو فيه يقارن مقارنة واسعة بين مذهب أبى تمام وهو مذهب المجددين من أصحاب البديع والفلسفة والمعانى الغامضة، ومذهب البحترى القائم على الصياغة الموروثة، ويُعنى بسرقاتهما وأخطائهما والمقارنة بين معانيهما، وهو يتحيز فى الكتاب للبحترى، ويعرض فى صفحات الكتاب الأولى حوار أنصار المذهبين، وهو من أطرف ما عرض الآمدى فى كتابه، وكلما أدلى أنصار أبى تمام بحجة حاول أنصار البحترى تفنيدها خطأ، وكان البحترى يسلّم بتفوق أبى تمام عليه وأنه يحلّق بشعره فى آفاق عليا تقصر أجنحته عن الوصول إليها. والله ولى السداد والتوفيق.

القاهرة فى ١٥ من أكتوبر ١٩٩٩

شوقى ضيف

عناصر الأدب

إذا حَلَّلْنا القطع الأدبية وجدناها تشتمل على مواد أربع: العاطفة والفكرة والخيال والأسلوب.

والعاطفة هى الحالة الوجدانية التى يشترك الناس فيها جميعا مما يسمونه حزنا أو فرحا أو خجلا وما إلى ذلك، والإنسان دائما يتقلّب فى عواطفه ولا يمكن أن تمر عليه لحظة دون عاطفة فدائماً نفرح أو نحزن أو نغضب، إلى غير ذلك من العواطف.

وقد بحث علماء النفس العواطفَ وعددوها وذكروا أسماءها ولا يهمنا أن نشرح آراءهم فى ذلك فإن من المسلَّم به أن تحليل العاطفة إلى موادها الأساسية لا يزال شاقا فنحن إنما نلاحظ ما يصحبها من حركات ومظاهر مادية كالضحك والبكاء واصفرار الوجه واحمراره. أما هى نفسها فمن الصعب تحليلها إذ لم يستطع العلماء حتى الآن اختراع مخابير خاصة يقيسون بها العواطف. وهى تختلف: فعاطفة الحب غير عاطفة الفرح وهو اختلاف كما تختلف الرسوم أو الأبنية اختلاف فى الدرجة لا فى النوع.

وكل العواطف صالحة لأن تكون موضوعاً للأدب، ومنها عواطف يشترك فيها الناس جميعا وأخرى خاصة، فالشخص الذى ينجح فى امتحان يُسَرُّ وسروره عاطفة خاصة والأمة التى تنتصر يُسَرُّ أبناؤها وسرورهم عاطفة مشتركة.

والقطع الأدبية ترقى برقى العاطفة وتنحط بانحطاطها، فالأديب الذى يمدح

شخصاً لأنه قدم له مكافأة من المال لا يثيرنا ولا يجدنا نشاركه فى أفكاره إلا إذا خرج من أفقه الشخصي إلى أفق إنسانى عام كمدح الكرم ومساعدة البائس؛ إنّه حينئذ يكون نداؤه واسعا ولا يكون صوتا لنفسه ولا بوقا لها بل للناس جميعا. والشعر الذى يقف عند حادثة شخصية فردية يعبر عنها لا يكون قيّماً.

وأجمل العواطف ما كان يبعث على القوة فى الحياة كهذا الشعر الذى يتكلم عن مظاهر البطولة والشجاعة أو يُعجب فيه الشاعر ببطل من أبطال الأمة، فإنه يعجبنا وكأننا نشارك القوىّ فى قوته.

والفكرة ضرورية للأدب، فالأدباء ليسوا بلابل يغنون الشعر بدون أفكار بل هم دائما يتكلمون بمعان، وهذا ما يفرق بين الأدب والموسيقى فهى تؤثر فينا مباشرة ولا نحتاج إلى فهمها بل إن كثيرين يقبلون عليها غير آبهين بفهمها، أما الأديب فلابد له من عرض أفكار تُفهم لأنه يحدثنا ويكلمنا فلا يتكلم بكلام لا يفهم بل دائما يصلنا كلامه بأفكاره وآرائه المختلفة.

ولا يشترط فى الفكرة الأدبية أن تكون مخترعة أو غريبة فكثير من الأفكار التى تقوم عليها الروايات شائعة مشهورة وغاية ما فى الأمر أن الأدباء يخرجونها بعواطفهم ويصبُّونها فى خيالهم فتستهوينا وتملك قلوبنا.

والخيال هو القوة التى تجسّد المعانى والأشياء والأشخاص وتمثّلها أمامنا حتى تثير المشاعر وتهيج الإحساسات، وهو أساسى فى الأدب، فإذا تجردت قطعة منه فلا تُعدّ أدباً. فإذا قال شخص رأيت بستانا به أزهار شعرنا بأنه خبر عادى ولكن الأديب حين يصف هذا لنا يقدم لنا هذا الوصف فى خيالات كثيرة تثير شعورنا وتجعل الخبر قيّماً.

وهناك أنواع مختلفة من الخيال: خيال واسع نراه فى العمل الروائى وهو الذى يستعين به الروائيون على تصوير الهيكل العام لقصصهم وخلق أشخاصها

وإجراء كلام على ألسنتهم وأعمال على أيديهم تلائم شخصياتهم. وللأدباء قدرة على خزن الصور مما يقرءون ويسمعون ويشهدون حتى وقت الحاجة، فالابتسامة الساخرة والنظرة البريئة وغير ذلك من الأشياء يحصيها الأديب ويصفها في روايته.

والخيال في الأدب كثير ويلاحظ في لغة الأدباء التصويرية في التشبيه والمجاز والكناية والاستعارة، والأدباء لا يعبّرون عن المعانى التى فى نفوسهم تعبيراً مجرداً كما يعبر عنها العلماء بل يعبرون عنها تعبيرا تصويريًا، فالأديب إذا أراد أن يقول محمد شجاع قال إنه أسد ويريد أن يقول فى الشتاء فيعمد إلى تشخيص فصل الشتاء ويرينا الطبيعة مكتئبة محزونة تبكي بدموع المطر. وشاعر يقف بجانب بحر فيراه يلهث من التعب ويتخيل أن هناك صراعا بين الأمواج والشاطئ ويقيم بينهما معركة عنيفة. وشاعر آخر يقف نفس الموقف فيرى البحر يبتسم ويضحك ويتخيل لقاء حب بين الأمواج ورمال الشاطئ، وأنّ الأمواج تلقاها وسرعان ما تعود على استحياء وقد علا وجهها احمرار الخجل. وانظروا مثلا إلى أديب ينظر إلى أشخاص يخطئون فيما يريدون قوله فيقول: الأفواه العمياء، يعبر بذلك عن تعثر الكلام في الأفواه ونطقها بما لا يليق أو بما لا تريد. وهكذا يخلق الأدباء بصورهم فى أنفسنا معانى واسعة وينقلونها إلى عالمهم المملوء بالخيالات والأحلام.

ولعل أهم أنواع اللغة التصويرية التشخيص إذ يشخّص الشاعر المعانى والأشياء ويجعلها تعيش بيننا حيّة متحركة لها أيدٍ وأرجلٌ وروحٌ وجسمٌ ولها عقولنا وعواطفنا وأفكارنا وحينئذ يصنع الأدباء ما يصنع الأطفال يتخيلون بعض الجمادات أحياء ويستمعون إليها بقلوب واعية؛ وما الأديب إلا طفل كبير ونراه يجسّم المعانى والأشياء الجامدة كما جسّم شاعر عباسي الموتَ فى قوله:

وما الموتُ إلا سارقٌ دقَّ شخْصُهُ ... يصُولُ بلا كَفٍّ ويسعى بلا رجلِ

أو كما جسّمه شاعر مخضرم في قوله:

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفع

ويبلغ الخيال ببعض الأدباء أن يجعلوا للشمس والقمر والسماء والأرض والبحار والأنهار والغابات يجعلون هذه الأشياء كلها عواطفَ وأفكاراً ووجدانات ويعقدون بينها أنواعاً من المودة والمحبة أو من النفور والكراهية.

ولكن ما السرُّ في أن هذه الصور تؤثر فينا ويعمد إليها الأدباء؟ يرجع ذلك إلى أننا نشارك الأشخاص مشاركةً وجدانية نرى الحزين فنحزن ونرى الفرح فنفرح، فإذا شخّص الشاعر الشئ الجامد جعلني أحس إحساساته فهو قريب مني وهو شخص مثلي. ومحبة الصور غريزية فينا ويلاحظ ذلك في الأطفال حينما يهدى الإنسان إليهم دمية فإنهم يحدثونها ويلاعبونها كأنها من الأحياء، وهذا الذى نلاحظه في الأطفال خالد فينا ويأتينا به الشعراء فيمتعوننا. ويستغل الإعلان هذه الغريزة في الناس فتراهم يعلنون في صور فإذا أرادوا مثلا أن يحبِّبوا الناس إلى نوع خاص من السجائر صوروا شخصا أنيقا يُدَخِّن النوع المطلوب، وهم بذلك لا يقدمون شيئا عن حقيقة السجائر التي يعلنون عن نوعها. ومما يدل على إعجابنا بالصور ذهابنا إلى متاحف الفن، كما تلقى الصور رواجاً شديداً. والرواية التمثيلية أقرأها فأتأثر بها تأثيراً ما وأراها على المسرح فيزداد التأثير لأن المعاني والأشخاص أصبحت مجسَّمة مملوءة بالحياة والحركة.

كل هذا هو الذى يجعل الأدباء يصوِّرون لنا معانيهم الذهنية، وأنت تجد الفرق واضحاً بين تعبيرك من طلوع الفجر بقولك: ظهرت أضواء الفجر والتعبير عنه بقولك مثلا رأيت من خلال النافذة أنامل الفجر الرمادية تطبق على أعناق النجوم الباهتة. وأساس الفرق هو الخيال والتصوير وتأثير الصورة في أنفسنا إذ نعيش معها ونشاركها ونتأثر بها تأثُّراً أعمق وأوسع.

والأسلوب هو الصياغة وهو طريقة التعبير وهو القالب الذى تُصبُّ فيه الكلمات والجمل، ولكل أديب أسلوبه بل لكل أديب معجمه اللغوى الخاص. ونحن إذا استعرضنا اللغة الأدبية لشخص وجدناه يميل إلى لغة خاصة وألفاظ يستعملها ويقف عندها وهذه الألفاظ تفصح عن ذهنه وعقله، وتعبر عن نفسه وحسّه وهذا هو ما جعل بعض النقاد يقول إن الأسلوب هو الشخص أى إنه روح الكاتب وعقله.

والألفاظ هى المواد التى تتكون منها الأساليب فهى فى الأدب كالحجارة فى البناء والخطوط فى الصور. وهذه المواد أو الألفاظ ليس لها قيمة فنية ذاتية، إذ نرى ألفاظاً مبتذلة ترتفع فى بعض الأساليب وأخرى جيدة تهبط فى البعض الآخر.

أما القيمة الذاتية الفنية فللتراكيب والجمل. والشاعر لا يضع الألفاظ فهى موجودة فى القاموس اللغوى، إنما الذى يضعه الأسلوب فهو صانع أسلوبه ويستحدث به فقرات جديدة أو بعبارة أوضح عُمْلة جديدة من التعبيرات.

والأدباء يختلفون فى أساليبهم بعضهم أسلوبه خيالى يمتلئ بالصور والألوان وبعضهم أسلوبه حقيقى لا يكاد يكون فيه لون ولا صورة، وبعضهم أسلوبه سهل يسيل سيلانا ويتدفق تدفُّقاً وبعضهم أسلوبه صعب كأنه ماء يخرج من قارورة فمها ضيق ضيقاً شديداً.

والأسلوب من أهم عناصر الأدب ويبالغ بعض النقاد فيجعلون له المرتبة الأولى فى القيمة للموضوعات الأدبية. والحقيقة أن الأسلوب هو الشكل وهو المظهر الخارجى وهو أساس فى كل عمل فنى، فالذهب الخالص والنغم الخالص كل منهما جميل فى نفسه، جميل فى طبيعته، ولكن إذا أخذهما الفنان وأعطاهما الشكل ازداد إعجابنا بهما ازدياداً كبيرا. والأديب الجيد هو الذى يهتم بأسلوبه

فما يزال يضيف إلى نسيج أفكاره أنواعاً من الانسجام والصور حتى يستحيل إلى ثياب حريرية مشجرة.

وهذه العناصر الأربعة توجد فى كل أنواع الأدب غير أنها تتفاوت فى كل نوع، ففى الشعر تكون العواطف والخيال أكثر من الأفكار، وفى النقد الأدبى والتاريخ الأدبى تكون الأفكار أكثر وهكذا لكل نوع كمية خاصة من كل عنصر، وعلينا أن نعود إلى الأنواع المختلفة لنرى ذلك بأنفسنا.

الخيال فى الأدب

الخيال هو الصور التى يختلقُها العقل ويؤلفها من إحساسات سابقة، ويظن كثير من الناس أن مواد تلك الصور يخترعها العقل اختراعا ويستحدثها استحداثاً فهى شىء خالصٌ له، يوجده ثم يأخذ فى التأليف بينه والترتيب والتركيب حتى يسوى صورة بديعة ، وهذا ظن فائل، أتى هؤلاء الناس من أن الصورة فى مجموعها تكون مستحدثة مبتكرة، فأطلقوا حكم الكلّ على الجزء ولم يفرّقوا بين الصورة وموادّها. والواقع أن الشكل شئ ومفرداته شئ آخر وليس أحد يستطيع أن يقول إن الكرسى الذى يصنعه النجار كله من اختراعه وعمله فمواده ليس من شك أنها ليست له وإنما الذى له هو الشكل والصورة التى استحدثها فى هذه المادة. وكذلك كل خيال، فالصورة مخترعة هذا شئ لا شك فيه ولا ريبة تعتريه لكن موادها آتية من الخارج، أو من الواقع مستعارة منه، كالجملة يقولها الكاتب، فألفاظها موجودة فى القواميس واللغة ولكن تأليفها وتركيبها له فهو الذى يستحدثه.

وهذا بديهى فالعقل لا يدرك إلا ما سبق له إحساسه وهيأته له حواسه، وبقدر استعداد هذه الحواس وصلاحها تكون الصور التى يستقبلها والصور التى يؤلفها حتى إذا كان صاحبها فاقداً لحاسة من حواسه فقد الصور الخاصة بها ولم يستطع أن يؤلف ولا أن يركب منها شيئا.

والخيال يقوم على شيئين دعوة المحسَّات والمدركات ثم بناؤها بناءً جديداً بديعا ذا فنون وألوان كصورة المينوتور وهو حيوان خرافى يونانى أحد نصفيه ثَوْر والآخر إنسان وكصورة عروس البحر وهى أيضا شكل خرافى نصفه الأعلى

امرأة والأسفل سمكة، فهاتان الصورتان غير واقعيتين بالفعل إلا أنه يمكن تصورهما في الذهن بالتأليف والتركيب والتلفيق والتشكيل لأن أجزاءهما مدركة مجسمة في الخارج فالإنسان والحصان والفتاة والسمكة، كل هذه أشياء ندركها ونحسَّها ونبصرها بأعيننا ونلمسها بأيدينا وكوَّنوا من هذا الواقع تلك الصورتين الجديدتين.

ولكن أليس معنى هذا أنه لا فرق بين الخيال والتفكير فكلاهما يستعير مواده من الخارج والواقع؟ نعم يظهر لمن لا يدقّقُ أن الخيال يسير موازياً كل الموازاة للتفكير ولكن إذا أمعنّا النظر وجدناهما يفترقان افتراقاً عظيماً، فالتفكير يقوده غرض محدود جدا هو معرفة الحقيقة والتهدّي إليها فهو استكشافي محض، لا يفترض شيئا ولا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء وإنما يحاول أن يفهم ما كان وأن يعرف العلاقات الموجودة. أما الخيال فدائرته أوسع، يعمد إلى الحقائق الواقعة فيؤلف بينها على نظام خاص له يستحدث فيه علاقات جديدة غير مقتنع بما لها من علاقات في الخارج، وما يزال يقيم من العلاقات ويعقّد ويختار من المواد ما يوائم صورته ويرتّب حتى يستوى الشكل الذى يبتغيه. وهذا إلى أن الخيال ذاتي شخصى فيه أثر صاحبه وذهنه، أما التفكير فموضوعى لا يحاول تبديلا في الواقع ولا تغييراً وإنما كل محاولته في فهمه وبيان معانيه.

وإذا عرضنا المسألة على التاريخ وجدنا في العصور الراقية فلسفةً وعلماً وثقافة واسعة وقلّما وجدنا شعرا من الطبقة الأولى ويظهر أنَّ رقيَّ الحياة العقلية يؤثر تأثيرا عكسياً في الخيال، فالرجل العالم قليل الخيال لا يستطيع أن يقول بيتاً جيدا من الشعر ومع ذلك نقول إنه واسع التفكير قد أوتى حظا عظيما من معرفة الحقائق. وليس من شك أن قوىّ التفكير ينتج نظريات جديدة ولكنه إذا أنتج شعراً جاء بالردئ المرذول فهو يعطينا جملا غامضة بدلا من الصور وصفات مشخصةً عوضاً عن الخيال. نعم قد يستطيع تحليل الطبيعة الإنسانية ولكن هذا

التحليل ليس من طبيعة الشعر ولا من عمله، فوظيفته أن يصوّر لا أن يشرح ومن هنا قالوا إن قاموس الجماعة المثقفة فلسفيٌّ أكثر منه شيئا آخر بينما قاموس الجماعة غير المثقفة شِعْرِىّ أكثر.

ويوضح هذا التاريخ العام للأمم تاريخ الفرد نفسه إذ الأمم كالأفراد تنظر ثم تدرك. ولو تتبعنا حياة شخص من أولها إلى نهايتها لوجدناها على ألوان: ففى الصبا يكون واسع الخيال، تبعث كل صورة فى نفسه تأثيراً لحقيقة، فإذا سمع قصة خرافية ظنها حقيقة واقعة، وإذا تعب روى قصة حيوان هائل كان يتبعه فى الطريق أو تكلّم عن أشياء غريبة حدثت لرفقائه مما يقع لنا نحن الكبار فى الحلم، وهو فى هذا الدور من حياته يكون ضعيف التفكير منبهم الرأى. وما يزال كلما شبَّ، شب تفكيره معه وخمد الخيال فى عقله شيئا فشيئا، حتى تنطفئ ناره وتخمد جذوته، وإذن يعود إلى الفنون يستقى من نبعها سحر الخيال فيتمتع به. على أنى أشك فى قدرة تمتعهم حينئذ بهذا الخيال الذى يجدونه فى الفنون فإن تأثيره يضعف فيهم ويضؤل عمله فى ذهنهم. وهم قد يُغالون فى فهم الشاعر أو الفنان وما يزالون يفسِّرون أو يؤوِّلون ويعلِّقون حتى يظنوا أنه إنما ينطق بالحق وهنا يأتى الخطأ فى فهم طبيعة الفنان وطبيعة عمله فليست مهمته تقديم حقائق أو عرض صدق وإنما مهمته فى بيان هذه الخيالات التى سرعان ما تطير من بين أيدينا وتذوب فى الهواء كما يقول شكسبير نفسه. وهى أشبه ما تكون بالأحلام إلا أنها أحلام لذيذة ممتعة تجدد فى نفوسنا آمالا كبارا وتوقظ خواطر وأفكاراً وكأنما يُخلق ذلك كله فى نفوسنا خلقاً جديداً وليس من شك أن الفن الذى يفقد الخيال يفقد روحه.

والخيال يتنوع تنوُّع الصور التى يستقبلها والتى يتكون منها فمنه صور بصرية كتمثل الرذيلة فى صورة فتاة جميلة ساحرة ذات ملابس بديعة فاتنة تستهوى القلوب وتستولى على الأفئدة، ومنه صور سمعية كالصور التى يؤلفها

الموسيقيون فإنهم يسمعون في باطنهم ووراء آذانهم صوراً موسيقية بديعة ويترجمونها في تلك الألحان التي تروعنا وتبهرنا. ولقد حدثوا أن بيتهوفن ألف كثيرا من قطعه الموسيقية الحية بعد فقد سمعه. وكثير من الأدباء والروائيين سمعيون ويظهر ذلك في أسلوبهم وموسيقاهم أى في دقة الصياغة وبراعة الأداء، وهناك صور أخرى ليس لها تأثير كبير في عملية الخيال وصنعه كالصور اللمسية والحركية والذوقية.

والخيال في جماله وقبحه يتوقف على ذوق صاحبه ورهافة حسه ودقة تصوره فإذا كانت الصورة تامة التكوين متينة النسيج محكمة السبك منسجمة انسجاماً بالغاً كان الخيال بديعا ممتعا، وإذا نقصها شئ من السبك أو من الانسجام كانت قبيحة مشوهة، والإنسان ينفر بطبعه من الصورة المبتورة ويحس براحة ولذّة في الصورة المنسقة المنسجمة الكاملة.

ولعل أهم شئ يواجهنا في الأدب هو الخيال فهو يتكئ عليه ويقوم به، إذ هو المخرج للأفكار والعواطف وهو المنظِّم لها، هو الذى يجمعها وينفخ فيها بروح من لدنه فتستوى ناطقة معبرة نَشْخص لها ونعجب بحسنها وجمالها، وإذا تجردت قطعة شعرية منه لا تسمى أدباً إذ الأدب حقًّا هو ما يحمل للناس زينة الخيال فيظهر لهم في وحدة بديعة جميلة تسترعى الأفكار وتخلب الألباب.

وأهمية الخيال في الأدب ترجع إلى أنه يمثل الأشياء ويخيلها ويعرضها في صور خلابة ورسوم ساحرة ولعل هذا هو الذى حدا باليونان منذ القدم إلى أن يخصُّوا الشعر ببرهان قائم بنفسه، برهان لا يقوم على اليقين ولا يتخذ مقدماته من المنطق، وإنما يقوم على الإقناع والتمثيل، ويتخذ طريقه من التأثير والتخييل.

وينبغى أن نحدد كلمة الخيال في الأدب، فإن من الآفات التى نصادفها في النقد الأدبى هذا الكلام العامّ الواسع الذى يتخذ شكل القوانين المطلقة في هذا

الإبهام والغموض المعروفين وبعبارة أخرى نريد أن لا نكون ميتافيزيقيين في بحثنا في هذا الموضوع، نريد أن لا نأتي بالقضايا العامة التي لا توضّح شيئا ولا تبين عن شيء، نريد أن نكون علماء نُعنى بالتحليل والجزئيات أكثر مما نعنى بالنظرة الكلية والعموميات. وإذن فسنحاول أن نحدد تلك الكلمة وننظر في استعمالاتها وماذا يراد منها بالدقة وفي تفصيل يتفق مع الشرح والإيضاح.

إذا أخذنا ننعم النظر ونتأمل في إطلاقات الخيال وجدناها تطلق على ألوان من المعاني من أهمها التمثيل العاطفي، وهو عبارة عن تصور أفكار الناس العاطفية وتمثلها بحيث يستطيع الأديب أن يترجم عنها ترجمة صادقة، خالصة في آثاره. وهذا الخيال من أهم الأشياء التي تعمل على نجاح الأثر الأدبي وتهيئ لرواجه، فالأديب الذي يستطيع أن يتخيل أفكار الناس العاطفية وأن يتمثّلها ويعبِّر عن مكنونات قلوبهم ويترجم عن خواطرهم وخلجات نفوسهم، هو الشخص الذي يشركهم في وجداناتهم وأفكارهم فيحسون بصلة بينهم وبينه فكأنه بينهم وكأنه منهم. وليس بضروري في هذا النوع من الخيال أن يكون من الطائفة السامية وإنما المهم أن يعبر تعبيراً فصيحاً صادقاً عن أفكار هذه الجماعة التي تحيط به فيقدم لهم ما يمتزج بنفوسهم ويعتلج في صدورهم ويضطرم في قلوبهم، ونستطيع أن نتعرف بهذا الخيال على مزاج الشعوب ورقة عواطفها أو غلظتها فإنه يمثلها تمام التمثيل، ونستطيع أيضا أن نعلّل به أحيانا رواج الآثار الأدبية الهابطة.

ويُطلق الخيال أحيانا على القوة التي بها تربط الأشياء المختلفة. والأديب يستعير مواد أثره من الخارج ثم يأخذ في ترتيبها وتركيبها وإيجاد علاقات بينها حتى تستوى له الصورة التي يريدها. وهذه العلاقات التي يوجدها هي التي تربط بين هذه المواد المختلفة وتنظّمها في طرق محدودة وتجعل لها غاية مبينة واضحة. ولسنا نعنى أن هذا كله شيء يقصد إليه الأديب فإن اللاشعور يلعب

في تلك العلاقات دوراً هاما له أثره وقيمته، ويغفله كثير من الناس ولا يلتفتون إليه فإذا صادفهم شئ منه في الشعر وهو أوضح ما يكون فيه، رموا صاحبه بتقطع أفكاره وعدم تسلسلها كما نرى في الشعر الجاهلي؛ فإن الشاعر العربي يجمع بين أشياء مختلفة وتنظم قصائده موضوعات متنوعة قد لا نرى نحن الآن العلاقة بينها. لكني أخشى أن تكون هناك علاقات كانت تربط بين تلك الموضوعات في ذهن الشاعر القديم وأن تكون هذه العلاقات من النوع اللاشعوري، ومن يعرف؟ ربما كانت من النوع الشعوري في ذهن الشاعر الجاهلي فكانت حياته توحي إليه بها، وكانت الحقائق الواقعة أمامه تقرب من تلك العلاقة في نفسه، وتجعل بينها من المعاني ما لا نستطيع نحن الآن كشفه بعد أن تبدلت حياتنا وتغيَّرت عن حياتهم واختلفت ذهنيتنا الأدبية عن ذهنية هؤلاء الشعراء. على أننا إذا قبلنا هذا من الشاعر الجاهلي لم نقبله من الشاعر العباسي أو الأندلسي فأكبر ظني أن هؤلاء الشعراء المتأخرين الذين عاشوا في بيئات حضرية ما كانوا يحسُّون بشئ من تلك العلاقات القديمة التي كان يحس بها الشاعر الجاهلي. وليس يهمنا هذا الآن إنما يهمنا أن نلفت إلى هذه العلاقات فكثيرا ما يعنى بها ولا نستطيع إدراكها ولعلها هي التي تضعف نثر الشعر وتصعبه فإن الكلام المنثور المبتدأ أوقع من المنثور الذى حُوِّل عن الشعر. وليس من شك أن هذا النوع من الخيال قيِّمٌ جدا فهو الذى يقوم به الأثر الأدبي ويستقيم شكله وفيه تظهر تأملات الشاعر ومقدرته في تكوين الصور الخيالية التي تروع الناس وتبهرهم.

وهناك أيضا الشكل العامُّ للأثر الأدبي، وقد أطلق كولريدج على هذا المعنى اسم الشكل التكويني العضوى ويقصد به الأثر الفني في مجموعه الذى يظهر لنا القوة التأليفية السحرية التي نشهدها فيه، فيقدم لنا معنى الجِدَّة والطرافة في الموضوعات المختلفة. وليس معنى هذا أن الأفكار تخترع في الآثار

الأدبية اختراعا وإنما ينبغي أن تظهر في لباس جديد، فأكثر الروايات التي نقرؤها بُنيت على فكرة عادية ولكن الكاتب الروائي أخذ هذا المعنى فصبَّ عليه خياله ومثّل العواطف التي تلزمه تمثيلا كافيا فأصبح أثراً فنيًّا رفيعاً.

واللغة التصويرية هي أسمى الأساليب الأدبية ونقصد بها التشبيه والمجاز أي تلك الكلمات والتعبيرات التي يظهر فيها الخيال ظهوراً جليًّا واضحاً أو مبهماً غامضاً، على حسب مشيئة صانعها. ولا يأتي الغموض في هذه اللغة إلا من مزج المجازات وخلطها فلا نستطيع تبينها في وضوح أو من العبارات نفسها فتكون مبهمة لا تؤدي ما تحمله وتقصر دونه أو من خلط المجازات بنوع من اندفاع الفكر، وهو دافع تبرزه الغاية في تأكيد الصورة وتقريرها وكثيرا ما نلقى هذا في شعر أبي تمام والمتنبي وأمثالهما من كبار الشعراء.

واللغة العربية ممتلئة بهذه الأساليب التصويرية، ويلاحظ أننا إذا ابتدأنا نألف هذه الأساليب وفقدنا إحساسنا بمجازها انتقل الأسلوب من مرتبته الأولى وأصبح تعبيراً أدبيًّا فقط ويُسمِّي النقاد هذه المجازات باسم "الشعر المتحجر" واستعمال الكاتب لها يدل على حسن ذوقه مادام اختياره صائباً لا غموض فيه.

وأصل المجاز وغايته التوضيح فكان الناس في العصر الأول يستعملونه كطريقة للتعبير ويرى لوك أن أصل نشأة المجاز يعود إلى التعبير عن المعاني فكلماته كانت تستعمل أولا في التعبير عن المحسَّات ثم نقلت إلى التعبير عن المعاني الذهنية وليس يهمنا الآن بيان نشأة المجاز ولا تطوره وإنما الذي يهمنا أن نفرِّق بينه وبين التشبيه في الوظيفة والاستعمال ومعروف أنهما يستعملان الآن كغرض فني قائم بنفسه، فيه متعته الأدبية ولذته.

أما التشبيه فوظيفته التصوير والتوضيح وتعابيره في العادة مملوءة بالوضوح والشرح والتحديد وهو يقوم على الانتقال من الشئ نفسه إلى شئ يشابهه

ويشاكله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً غريباً كان التشبيه أروع وأجمل. وهو يستعمل في الحديث قليل العاطفة فيستعمل في النثر الخيالي والشعر التصويري، أما في الشعر الغنائي والدرامي فيقل استعماله لأن الشاعر حينما يكون ممتلئاً بالعاطفة لا يحتاج إلى مقارنة ولا يفكر في مشابهة وإنما يأتيه ذلك حين النظر والتأمل ومحاولة الربط بين الأشياء المختلفة.

وأما المجاز فوظيفته التجميل وتوليد الأساليب والمعاني، والأدب العربي مملوء بأمثلته حتى لتضيق به وبعلاقاته كتب البلاغة، فمع أنهم جمعوا له نحو ثلاثين علاقة لا تزال بعض تعابيره غامضة وكثير من أوصافهم لأساليبه وحكمهم عليها يحتاج فضل نظر. والواقع أنه باب واسع ينبغي دراسته من جديد وعلى ضوء غير الضوء الذي بحثه عليه القدماء فقد بحثوه على أنه ناشئ من علاقات منطقية، وعلى هذا الأساس حاولوا أن يستوعبوا علاقاته فلما ضايقتهم بعض الأمثلة أفردوا لها باباً خاصاً سموه الكناية وجمعوا فيه أمة من الأساليب متميزة أفرادها تمام التميُّز. وليس من شك أن اضطراب دراسة البلاغة العربية منشؤه هذا المنطق الذي به أراد القدماء أن يبحثوها ويهتدوا إلى علاقاتها فكثير من أساليب المجاز لا تقوم على هذه العلاقات التي اخترعوها خصوصاً إذا عرفنا ضعف منطق الشاعر الجاهلي وبساطة تفكيره فقد يجد هو بين الأشياء من العلاقات ما لا ندركه نحن بمنطقنا الراقي.

وللمجاز منزلة سامية في الشعر فهو يشيع في الشعر الغنائي والدرامي وفي كل أنواع الشعر على وجه العموم ويكثر استعماله حين قوة العاطفة وثورة الوجدان وهياج القلوب فتخرج كلماته ملتهبة حادة قاطعة بفضل إيجازه وبلورته للمعاني، ومن هنا يفترق عن التشبيه ويأخذ صفة التعبير القويّ الحيّ. ولا ننسى وظيفة الاستعارة في الأدب فهي فوق تجميله يعقّل بها الشاعر الجمادات فيجعلها تتكلم وتناقش وتتحدث كأنها عاقلة مفكرة.

ومما سبق نرى قيمة الخيال وأثره العميق في الشعر. ويختلف الشعراء في ألوان خيالهم بحسب طبائعهم فيميل بعضهم إلى الخيال المفرح السار حتى إن الخيال عنده ليصبح نوعاً من الأنغام الراقصة التي تلعب بالقلوب وتعبث بالأفئدة، ولبعضهم خيال قاتم مظلم ظلمة السجن كأنه لم ير الشمس ولم يبصر النور وبعضهم بين بين لا إلى اليمين ولا إلى اليسار قد أصابوا من كلٍّ حظًّا ونالوا من كلٍّ نصيباً. وأرقى الخيالات ما كان من النوع الأول ففيه ينطلق الشاعر بنا إلى عوالمه السارة المفرحة ويحدثنا حديثه العذب الجميل، وما يزال يعرض علينا مناظره كأننا في سينما فالمشهد المبهج يعقبه المشهد المفرح. ويأتينا هؤلاء الشعراء بفنون من الأوهام والأحلام تنطلق بعيداً بنا عن هذا العالم وشغبه وضوضائه، فننساه ساعة من زمان ما أبهجها وأجملها.

ويبحث الشاعر العربي عن الجمال بحثا هادئا متّئداً، فالطبيعة جميلة أمامه إلا أنها واضحة تمام الوضوح بما يبدو عليها من لمعان وبهاء وعنايته في الصور موجهة غالبا إلى الألوان والأضواء وقلما عني بالخطوط وحركاتها واتجاهاتها مع أنها هي التي تعدل الصورة وتقوّمها وتنتهي بها إلى شكلها الفني البديع، وهو قليل العناية بالشعر التصويري حتى إنه ليصوره أحيانا فإذا هو ينفعل ويعجب فيصور لنا ذلك ويترك التصوير الأصلي الذى كان جديراً أن يُعنى به.

ويعتمد الشاعر العربي في وصفه على المعنى فقط وقلما عني بالأسلوب والوزن وجرس الألفاظ إيقاعها في بيان ما يريد (انظر أبو تمام والبحترى)، بينما يعتمد الشعر الغربي على ذلك اعتماداً كبيرا كما نرى في شعر تنيسون مثلاً وغيره من شعراء الإنجليز فإننا كثيرا ما نجدهم يعنون بالأسلوب عناية خاصة، فيحاولون أن يمثلوا به المعنى تمثيلا واضحا يملك على الإنسان مشاعره ويصيب منه موضع الاندهاش والإعجاب إذ تراهم يكرّرون الحروف والكلمات والتراكيب بل كثيرا ما يكررون الأبيات الكاملة، وهذا كله بعد اختيار الوزن

الملائم تمام الملاءمة للمعنى، فإذا قرأت هذا الشعر وجدت لذة لا تستطيع أن ترجعها إلى مصدر سوى هذه النغمات السحرية التى يبثها الشاعر فى أثره الفني. واقرأ قصيدة ملكة مايو ويُقصد بها الربيع للشاعر تنيسون تجد موسيقى تؤثر فيك بدون حاجة إلى فهم الأفكار التى تؤديها إليك. والواقع أن خيال الشاعر الغربى يسبق خيال صاحبه العربى فى الأسلوب والمعنى فهو أداة تصوير مرهفة واعية تحس بالحياة إحساساً مضاعفاً قوياً وتصورها تصويراً بديعاً فائقا وإنه ليعبر جيشاً من عاطفة صاحبه ويريها لنا عارية واضحة حتى نكاد أن نبصرها بأعيننا وندركها بحواسنا فنلمسها بأيدينا.

والشعر الغربى متنوع الأشكال والموضوعات وبه كثير مما لا نُعنى به فى الأدب الغربى كالملحمة والدراما، وكل هذا شاهد على قوة خياله، أما الشعر العربى فقد اتخذ فى عصوره المختلفة نمطاً يكاد يكون واحداً فلم تتجدد موضوعاته ولا تعددت أغراضُه، فإن الأدباء والنقاد قالوا إن المعنى فى وسع كلِّ إنسان، أما اللفظ واختياره فليس يقدر عليه إلا الكاتب الذى ضرب فى البلاغة بعرق، وقد عدّوا التفاضل بين الشعراء قائماً على اختيار اللفظ وجزالته، ونجد هذا المعنى واضحاً فى كتب النقد القديمة ككتاب البيان والتبيين والوساطة والآمدى وغيرهم، فقد كانت براعة الشاعر فى رأيهم تنحصر فى وضع المعانى فى القالب الجميل، ولو كان المعنى لغير الشاعر، ونفس قدامة لم يبرأ من هذا الرأى. ونحن لا نريد أن ننكر ما حدث للشعر العربى فى العصر العباسى فإن الشعراء زجوا به فى موضوعات فلسفية واجتماعية، ولكن نريد أن نقول إن الشعر العربى يُعنى فى جملته باللفظ لا بالمعنى وهو قليل العناية بربط الموضوعات وكثيرا ما تأتى الأغراض والمعانى فيه متقطعة غير متسلسلة، وخاصة عند الشاعر الجاهلى لما كان عليه من بساطة التفكير.

الأسلوب

يظن بعض الناس أن الأسلوب زينة لا فائدة منها، وهم مخطئون في تقديرهم، ذلك أن الأسلوب هو صميم الفن، فلا يوجد فن بدون أسلوب كما لا توجد صورة بدون ظلال وخطوط، وكلٌّ منا له أسلوبه الخاص، بعضنا أسلوبه جيد وبعضنا أسلوبه ردئ. فما هو الأسلوب إذن ؟ فأما ابن خلدون فيرى أنه القالب الذى تصب فيه الكلمات ، وهو تعريف غامض فهل الأسلوب عبارة عن القالب وما يصب فيه أو هو القالب فقط، وما هو ذلك القالب، وابن خلدون نفسه يقول إنه صفة ذهنية فى الكاتب تأتيه من الاطلاع على الآثار الأدبية والمران عليها. ولكن لا يزال بعد ذلك الشرح توجد صعوبة، فهل الأسلوب شئ معنوى أو هو شئ حسى مادى؟ وإذا كان معنويا فكيف نحكم عليه، إنه لابد له من الظهور فى كلمات، لابد أن نسمعه أو نبصره فى تعابير، إذن يمكن أن نلتقى مع ابن خلدون فنقول إن الأسلوب صفة ذهنية تطبع كلام الشاعر أو الأديب بطابع خاص، ولكن مع هذه النقلة لا يزال التعريف غامضاً، فما هى هذه الصفة الذهنية التى يشير إليها ابن خلدون، وهل يمكن إخضاعها للتجربة، أو هى بعيدة بما لا يمكن ضبطها ولا حصرها، وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفهم الأسلوب وكيف نحدده؟.

الحق أنه من الصعب تحديد كلمة الأسلوب بتعريف، وهذا عيب كثيرا ما نجده فى كلمات النقد الشائعة وقد شكا منه عبد القاهر مُرَّ الشكوى، فكثير من كلمات النقد يشبه رموز الرياضة، وإذا كان الفلاسفة والنقاد قد شغلوا أحياناً بتعريف بعض هذه الكلمات، فإنهم لم يضيفوا بذلك إلى النقد فائدة جديدة كما

نرى في تعريف ابن خلدون. والواقع أن فكرة التعريف ينبغى أن تقابل فى الأدب بشئ من الحيطة والاحتراس وإن كانت قد شاعت عند العرب فى جميع علومهم . والتعريف يصاب في حالات كثيرة بنوع من الغموض، وقد نستعمل في التعريفات كلمات واسعة فيدخل فى المعرَّف ما ليس منه، وقد تستعمل كلمات أخرى فتخرج بعض أنواع المعرَّف. وأطال العرب فى مناقشة التعريفات وكان علم المنطق عندهم يقف عندها لا يكاد يتجاوزها. وهذا يدل على أنهم نظريون أكثر من اللازم وأنهم يشغلون فى كثير من الأحيان بفلسفة الحقائق قبل الحقائق ذاتها، والعقلية الحديثة لا تهتم بالتعريف على هذا النحو الذى نجده عند العرب بل تهتم بالتحليل وبيان عناصر الأشياء وموادها التى تتألف منها، وهذا هو الجانب التجريبى الممكن حتى في المعنويات أما التعريفات فهى الجانب النظرى وخير أن نحقق ماهيات الأشياء تحقيقاً يشبه تحقيق المعامل لا أن نلقيها فى ضباب من النظريات، فنحن حين نحلّل كأننا ندخل المعمل ونمسك بالمخبار ونضيف موادَّ إلى أخرى لنرى مقدار الانفعال والفاعلية ونقارن ونقابل ونعرف الخواص والعناصر معرفة دقيقة. ولعل أول ما يلفتنا فى ذلك استعمال المعاصرين للكلمة وماذا يريدون بها فهناك استعمالان مختلفان، أما أحدهما فنسمعه حين يقرأ شخص مقالة لكاتب فيقول ذلك أسلوب فلان، ومواد كثيرة هى التى تجعل القارئ يميّز هذه الشخصية، والإنسان يستطيع أن يميّز بين أساليب أشخاص كثيرين كما يستطيع أن يميِّز بين أساليب العصور المختلفة، فلكل عصر نظامه وخواصه العامة فى التأليف والإيقاع، فإذا قرأ الإنسان نثر القرن الرابع الهجرى ميَّزه فى وضوح من نثر القرن الثانى الهجرى لما به من سجع وأنغام موسيقية كثيرة.

والواقع أن هذا الاستعمال الأول لكلمة الأسلوب يطوى فى داخله أشياء كثيرة فهو لا يشتمل على الإيقاع والانسجام فى الكلمات فقط، بل يشتمل

على العواطف والأفكار والخيالات أيضا، ولكن هذا الاستعمال لا يشيع كثيرا عند نقاد العرب السابقين، فقد نجدهم يقولون أسلوب الجاحظ أو أسلوب القاضى الفاضل أو الأسلوب الكتابى ولكنهم لم يحاولوا أن يحلّلوا أساليب الأدباء بل كانوا يقفون دائما عند الجهة الظاهرة للمادة أو للأسلوب، وقلما ربطوا بين الكاتب وأسلوبه إلا ربطاً حسّيا ظاهريًا، والعرب دائما لا يدرسون الأدب على أنه تعبير لأصحابه، وأن الأسلوب يميز الشخص كما يميّزه وجهه ولونه، ولذلك وقفوا غالبا عند المعنى الثانى لكلمة الأسلوب وهو معنى يشيع فى عصرنا أيضا خصوصا فى مدارس البلاغة إذ يريدون بالأسلوب فنية التعبير أو قوة التأليف التى بها تُعرض الأفكار على السامع والقارئ، ويبدو هذا الاستعمال حين نقول إن فلاناً أسلوبه جيد وأفكاره رديئة.

وهذا الاستعمال نفسه يحمل بين طيّاته فصلا بين الأسلوب والأفكار ونحن نرى ذلك واضحاً عند الجاحظ إذ بيَّنَ الأسلوب أو اللفظ كما كان يسميه وبيَّن المعنى، فقال إن المعنى لا قيمة له أو هو مطروح فى الطريق والبراعة إنما هى فى الأسلوب، فهو كل شئ فى الأدب وحينما يتمّ، يتمّ كل جمال فنى معه، ويظهر أنه كان هناك اختلاف لعصره فى مصدر الجمال الفنى ومظهره هل هو فى اللفظ أو هو فى المعنى أو هو فيهما معا، أما الجاحظ فقال إنه فى اللفظ ولم يجعل للمعنى فضلا ولا مِزية، وشهَّر بالبيئة اللغوية لأنها كانت تعوِّل على المعنى وتحفل به.

والجاحظ فى قوله باللفظ أو بالأسلوب لم يهتم بالروح التى تحرك الجسم وتحييه بل وضع اهتمامه كله فى الجسم وما به من جمال وفتنة وما لتقاطيعه من تناسب وانسجام، فهو يعجب بالتناسق الذى يبدو فى الظاهر لا بالروح التى تسكن الباطن. وقد جاء من بعده البلاغيون فرأوا أن التعبير منفصل عن المعنى وأنه شئ يضاف أو يحذف حسب الرغبة فى العمل الفنى، وهم أنفسهم يعرِّفون

البيان بأنه علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فيها الحقيقة والمجاز وفيها التشبيه والاستعارة وفيها التمثيل والكناية. وليس من شك أن الجاحظ وغيره من النقاد وعلماء البيان كانوا يسرفون على أنفسهم وعلى الناس حين رأوا أن الصور البيانية منفصلة عن المعنى مع أنها وجوده الداخلي، وهم مبالغون في رأيهم إذ كل تعبير في الواقع تام في ذاته، وكل تعبير يعبر عن فكرة خاصة، فالأديب مثلا حين يصف بطلا ويقول إنه أسد يكون معبِّراً عن فكرة خاصة في نفسه، وليس بصحيح أن هذا التعبير زينة خارجية أو هو تنميق ووشي، والأسلوب بذلك لا يمكن فصله عن الفكرة التي يؤديها.

وقد التفت عبد القاهر إلى هذا المعنى فرفض أن يكون الإعجاز القرآني في الأسلوب مجرَّداً من معانيه بل رأى أن الأسلوب أو النظم كما كان يسميه ليس شيئا في الألفاظ فقط بل هو أيضا في المعاني وهو يشملهما جميعا إذ كل منهما يطوى في الآخر، ولكن عبد القاهر عاد إلى تفسير الأسلوب تفسيرا مادّياً فقال إنه طريقة التأليف والترتيب بين الألفاظ وحاول أن يضع في ذلك قواعد، فاخترع علم المعاني، وهو علم ليس له من اسمه حظ إلا قليلا جدا، ذلك أنه يبحث في التقديم والتأخير والتعريف والتنكير وطرق الاستفهام والنفي والقصر، وكل ذلك شيء إن ارتبط بالمعنى حقًّا فليس هو المعنى نفسه، إذ ليس ما يفهمه الإنسان من كلام هو ما فيه من طريقة في الترتيب ونظام في الإيقاع، بل هذه وسائل المعنى، والمعنى مستور وراءها. ففكرة الأسلوب وأنه يتحمل المعنى ولا يمكن الفصل بين الألفاظ والأفكار التي تؤديها لم تتقدم عند عبد القاهر كثيراً.

ونحن نغلو إذا تابعنا نقاد العرب الأقدمين وفصلنا بين الألفاظ والمعاني التي تحملها، فالألفاظ في الواقع لا قيمة لها فنية ما لم توضع في تعبير وما لم تؤد معنى من المعاني. والأسلوب لا يمكن أن نتصوره بدون معانيه التي يحملها، فهو

الألفاظ، والمعانى يطوى كل منهما فى الآخر، وما لأحدهما من صفة هى صفة لصاحبه. وإن من الخطأ أنْ يقال إن مادة الأسلوب هى اللفظ وحده أو المعنى وحده فهما مرتبطان بعضهما ببعض ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وقد شبه بعض المحدثين اللفظ والمعنى بالنقد فالنقد يقوَّم بوجهيه وأحدهما صورة لملك مثلا والثانى عليه قيمته، ولكنه لا يقدر بوجه واحد بل لابد منهما جميعا، وكذلك الأسلوب الأدبي لا يقوَّم بألفاظه فقط ولا بمعانيه فقط بل هو يتكون منهما كما يتكون النقد من وجهيه. وكما أنَّ الموسيقى تتنوع بتنوُّع آلاتها، وكما أنَّ أنواعا من الانسجام تحدث بين آلاتها المختلفة كما نرى بين صوت الكمان والبيانو مثلا، وكذلك الأدب قد تتنوع أساليبه بحسب الألفاظ التى يختارها الأديب مادة لعمله الفنى، وقد تتنوع أيضا بحسب أنواع الانسجام التى تحدث بين هذه الألفاظ المختلفة.

وقد التفت ابن رشيق إلى ما بين اللفظ والمعنى من علاقة قوية فرأى أن ما يوصف به أحدهما يوصف به الآخر، يقول: "اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته" ويستمر فيقارن ضعف اللفظ بمرض الجسم وضعف المعنى بمرض الروح ويقول إن مرض الجسم يؤثر فى الروح والعكس، وكذلك مرض الألفاظ والمعانى. فابن رشيق لم يعترف بالفصل بين اللفظ والمعنى كما اعترف من قبله من النقاد أمثال ابن قتيبة والجاحظ والعسكرى وأمثالهما بل هو يرى أنهما متلازمان وأن ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر وهذا صحيح، فاللفظ إذا وصف بالغرابة أو الابتذال أو الوضوح أو الغموض كان ذلك فى الواقع وصفاً للمعنى الجاثم وراءه وليس بصحيح أنهما منفصلان كالآنية وما يكون فيها من فاكهة أو الكأس وما يكون فيها من شراب، بل هما مرتبطان ارتباط الثوب بمادته والبناء بحجارته.

ونحن نستطيع أن نقول في وضوح إن مواد الأسلوب هي الألفاظ حاملة معانيها، إذ الفصل بينهما غير ممكن. وقد ناقش العرب الألفاظ وصفاتها الأدبية، فجعل أكثرهم للفظة – من حيث هى لفظة – قيمة فنية كما جعلوا لارتباطها بغيرها وائتلافها مع سواها أى للأسلوب العام قيمة فنية أخرى. وتحدَّى عبد القاهر من رأوا أن للفظة صفة فنية، وقال إن اللفظة من حيث هي لفظة لا يمكن أن تحمل معنى فنياً ولا يقال إنها آية من آيات الجمال، إذ اللفظة ملك للقاموس اللغوى ولا يقول أحد إن ألفاظ القواميس لها صفات فنية أو جمالية. ودفع عبد القاهر إلى ذلك ما ذهب إليه من أن إعجاز القرآن في النظم أو في الأسلوب العام، فاللفظة من حيث هي لا تملك – في رأيه – صفة فنية، وقد جاء بدليل على ذلك هو ما نراه أحياناً من أن لفظة تروق في موضع ولا تروق في آخر ومثّل لذلك بكلمة أخدع في بيت الحماسي:

تلفَّتُّ نحو الحيِّ حتى وجدتُّني وَجِعْتُ من الإصغاء لِيتًا وأَخْدَعا

الليت: صفحة العنق. وفي بيت البحترى:

وإنى وإن بلّغتَنى شَرفَ العُلا وأعتقْتَ من رقِّ المطامعِ أَخْدَعِي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى بخلافها في بيت أبي تمام:

يا دهرُ قوِّمْ من أَخْدعَيْك فقد أضْجَرْتَ هذا الأنام من خَرْقك

ونسى عبد القاهر أن الكلمة مثنّاة في بيت أبي تمام وأن ذلك أحدث بها شيئا من الثقل، كما نسى أيضا أن ما يحدث للكلمة في جملة أدبية يعنى موسيقى التعبير كله، وهذا شئ لا ينكره أحد، ولكنه هو ينكر أن الكلمة لها موسيقى خاصة، وأن كلمة تحسن في السمع وكلمة لا تحسن. وقد ردّ عليه ابن الأثير في وضوح قائلا: "ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة الغُصْن الغَضّ ولفظة العُسْلوج وبين لفظة المدامة ولفظة الإسْفنط وبين لفظة السيف ولفظة الخَنْشَليل

وبين لفظة الأسد ولفظة الفَدوْكس". فالألفاظ كما يقول ابن الأثير لها نغمة كنغمة أوتار الموسيقى، وليس بصحيح أن النغمة المفردة في الموسيقى ليس لها قيمة وإلا لكانت النغمة الناشزة كالنغمة المؤتلفة مع أخواتها.

والحق أن عبد القاهر غلا في تصوير نظريته، فالجمال الفني يأتي أحياناً من اللفظ نفسه وأحيانا من الكلام المؤتلف معه، فإذا قال عبد القاهر إن اللفظ لا يوصف بجمال ولا بقُبْح كان غير محق فهناك كلمات تنفر منها حين سماعها كالكلمات الغريبة والوحشية. وقد تنبَّه لذلك البلاغيون فاشترطوا في بلاغة التعبير أن تكون كلماته فصيحة وجعلوا للفصاحة شروطاً أهمُّها أن تكون الكلمة غير غريبة ولا متنافرة وهم يعنون بذلك أن تكون موسيقى التعبير كاملةً، وهم يوزعون الموسيقى بين الكلمة والكلام، فالكلمة ينبغي أن تكون فصيحةً، وكذلك الكلام ينبغي أن يكون فصيحاً.

وعبد القاهر يعلق أهمية كبيرة على نظم الكلام ولكنه يَنْسَى نظم الحروف وقد كتب الجاحظ في ذلك فصلا واسعا في كتابه البيان والتبيين انتفع به البلاغيون من بعده، وقد أنشد أثناء كلامه قول خلف:

وبعض قريض القوم أولادُ عَلّةٍ يكدُّ لسانَ الناطق المتحفِّظِ

وعبد القاهر دائما يشبه صناعة الكلام بصناعة النسيج والصباغة والبناء، فإذا اتخذ الإنسان ثوباً من الحرير الجيد لم يستطع أن يزعم أن جماله لا يتأتى ولا يكون إلا إذا تم خلقه ثوبا، وهذا طبيعي عند عبد القاهر فإنه يريد أن يجعل الجمال وقفاً على النظم والتأليف، وطبيعة اللغة نفسها تخالفه ولا تؤيده فهناك ألفاظ في اللغة تماشي الطبيعة كألفاظ الفَعَلان والفُعَال والفَعيل كالجريان والصُّراخ والحفيف والأزيز، وأيضا الألفاظ التي تقطع فيها الأصوات مثل قصَّ وقط وغير ذلك من الألفاظ التي تحكي بها حركات معينة، كل ذلك يلاحظ فيه

الملاءمة بين الألفاظ ومعانيها، وذلك لم يأت عفوا وإنما جاء متمشّياً مع طبيعة اللغات وحقيقة وضعها، ولعل في ذلك دليلا على أن الأصوات الأخرى التي لم نلاحظ الصلة بينها وبين مدلولاتها، كانت في أول الأمر حائزة لهذه الصلة ولكن بعدها التاريخي جعلنا لا نشعر بذلك، وأيضا ما ذكره ابن الأثير من أن هناك ألفاظا مترادفة لا يمكن أحداً أن يقول بتساويها. كل ذلك ينقض نظرية عبد القاهر ويجعل للفظة صفات فنية مختلفة ليس فقط أن تكون مألوفة ولا أن تكون حسنة الوقع في الأذن، بل أشياء أخرى تتعلق باشتقاقها ومخارجها. وقد أطال فيها ابن سنان الخفاجي، ولكن الناقد لا يقف عندها كثيرا إلا ما ذكره من الابتذال الذي قد يصادف الكلمة وهي صفة تقابل الغرابة، فالغرابة معناها أن الكلمة ليست مألوفة وليست من قاموس الناس اللغوي، أما الابتذال فمعناه أن الكلمة قد أفرطت في الألفة حتى مجَّتها الأفواه والأسماع.

على أنه ينبغي أن لا نسرف إسراف السابقين، فنعطي الكلمة أوصافاً مختلفة وننسى صلتها بجاراتها، فالكلمة قد تكون غريبة ولكن أخواتها ينهضن بها وكأنهن يزلن ما فيها من غرابة. وهذا كثير في الأسلوب الشعري لأن ما به من موسيقى وبراعة فنية ينسينا متعته ما قد يكون في الكلمة من غرابة، ولذلك قال ابن الأثير إن الغريب قد يستساغ في الشعر، ونقول إن الابتذال أيضا قد يستساغ في بعض الأساليب التي تقابل الشعر ويقصد بها أساليب النثر، وذلك هو ما غمض على عبد القاهر وأمثاله، فإنهم ظنوا أن الألفاظ ليس لها قيمة فنية خاصة، وقالوا إن الأديب لا يخلق الألفاظ وإنما يخلق الأساليب وهو لا يخترع الألفاظ ولكنه يضرب عملة جديدة من التعابير فيستحدث فِقَرا وجملا، ولهذا نجد بعض الكلمات المبتذلة تعود إلى حيويتها الأولى عند الأديب ويجعلنا نحس بها كأنها خُلقت من جديد. وهم محقّون في ملاحظتهم للموسيقى العامة في الأدب، محقون في أن الأسلوب قد يرتفع ببعض الألفاظ، ولكن هذا لا يعني أنها جيدة

بل هي مزيفة كالتاجر يبيع نوعا من الفاكهة الجيدة فيزيف معها أصنافا رديئة. ووجود هذه الأصناف مع غيرها من الجيد لا يعطيها صفة الجودة وإن كان يرفعها ويجعلنا نقبل على شرائها لكن لا من أجلها ولكن من أجل ما يصاحبها.

ونقاد العرب إذا كانوا قد اختلفوا في الصفة الفنية للفظة من حيث هي لفظة، فإنهم اتفقوا في الصفة الفنية للأسلوب العام. أما عبد القاهر فيغلو في هذه الصفة ويجعلها مدار إعجاز القرآن وبلاغته، ومن قبله ذهب الجاحظ والباقلاني هذا المذهب، وقد كان هذا الرأى يطغى في الأوساط الأدبية والدينية على كل ما عداه من آراء، فالقرآن معجز بأسلوبه العام بنظامه وطريقة تأليفه وهذا النظام هو ما نسميه نحن الآن باسم الموسيقى الخفية فى التعبير.

والناس شرقاً وغرباً وقديماً وحديثاً يُجمعون على جمال هذه الموسيقى وأنها شئ لا يحدُّ فهى كجمال الطبيعة لا يمكن تحديدها، أو هى كجمال قوس قزح إذ يعرض في السماء فيشاهده كل الناس معجبين مفتونين، وهذه هى خاصة الأدب التى سحرت العرب وجعلتهم يقولون إنها كل ما فى الأدب من جمال وفتنة فهى زينته وهى بهجته. وأكبر الظن أن للأديب أُذناً داخلية تسمع بينما ينسج أدبه، يسمع كل حركة وكل حرف ويقارن بين هذه الحركات والحروف، ويجلب لنا منها اللآلئ الثمينة والجواهر الكريمة، كأن الأديب تاجر من تجار الذهب، يصنعه في بوتقة ذهنه ويعرضه عرضاً خلاّباً.

ونحن نلمس جمال هذه الموسيقى الخفية أو الإيقاع كما يسميه ابن رشد إذا قارنّا بين أسلوبين أحدهما جيد والآخر ردئ، ونظرنا إلى أثر كل منهما فى أنفسنا وفى آذاننا، إن لنا أيضا أذنا داخليّة تسمع موسيقى الشعر والأدب فنرتجف ونحس بقشعريرة حين نقرأ آثارا رفيعة كأننا ننظر فى صور فنية من آثار كبار الرسامين، وهذه الأذن الحساسة يؤلمها الأسلوب الردئ كما يألم الإنسان

من سماع أغنية رديئة، وهو يرتاح إلى الأساليب الجيدة ارتياحه إلى الأغاني الجيدة.

وهذا الإيقاع كما يسميه ابن رشد أو الانسجام كما يسميه أصحاب البديع هو سحر الأدب وجماله. وقد حاول عبد القاهر أن يضبطه ولكنه كان يفلت منه كلما وضع يديه عليه، فاستمر يتتبعه من جانب إلى جانب ومن مكان إلى مكان حتى كتب كتابه دلائل الإعجاز، وهو يصور قصة هذا الطائر المحبوب وكيف أن عبد القاهر جدّ في صيده ولكنه دائما كان يفلت منه، وكان يبتعد عنه كلما دنا منه وأحسَّ أنه قبض عليه، ولذلك انتهى في كتابه إلى أن الجمال يُدرك بالذوق وأن الذوق لا يعلَّل.

والواقع أن جمال الأسلوب الأدبي شيء لا يمكن حصره ولا ضبطه، قد يمكن أن نتعقبه وأن نرى بعض آثاره وصفاته في بعض التعبيرات، ولكن من الخطر أن نجعل هذه الصفات حاكمة حُكْماً عاما، فإنَّ من أخطر ما يكون في النقد الأدبي أن نلتمس قانونا عاما نُفَسِّرُ به الظواهر الأدبية، ذلك أن من طبيعة القوانين أن تكون جزئياتها متحِّدة أو متشابهة، وهذا لا يكون في الأدب فلكل أديب أسلوبه ولكل تعبير جماله والتعبير لا يتكرر وكذلك الجمال لا يتكرر. فإذا حددنا الجمال في تعبير كان من الخطر أن نعمم هذا المقياس في تعبيرات أخرى، فقد نفقد المقياس ولا نفقد الجمال ذلك لأن مقاييس الجمال في الأدب متعددة تعدّدها في الطبيعة والحياة.

ومع هذا يحسن أن نشير إلى ما استخلصه عبد القاهر وغيره من قواعد عامة لهذه الموسيقى فذلك كل ما يمكن وكل ما يدخل في طاقة التحديد ومقدرة النقاد، ويمكن أن نلخص ملحوظاتهم في شيئين، هما اختيار الألفاظ وترتيبها على نسق خاص، بحيث ينبع منها موسيقى غريبة تنشر الفتنة والسحر، كل كلمة كأنها نغمة وكل جملة كأنها لحن.

وينبغى أن نضيف إلى ذلك أيضا ما قاله علماء البلاغة فى البديع إذ لاحظوا أن الأديب قد يحاول أن يستتم الموسيقى بما يُسمّى باسم الجناس، فالجناس فى الواقع ليس إلا إتماماً للموسيقى وإكمالا لها، فالكلمة يكملها ما يقرب منها أو ما يشتق منها، وأى موسيقى أبرع من قول القائل:

ناظراه فيما جَنَى ناظراه   أودعانى أمتْ بما أودعانى

فهذا التلاؤم الذى نحسه فى البيت ليس مصدره جمال القافية والوزن فقط بل مصدره أيضا هذه المجانسة بين كلمتين فى الشطر الأول هما ناظراه وناظراه، ثم هذه المشابهة بين كلمتين فى الشطر الثانى هما أودعانى وأودعانى، ونرى فى الجناس التلاؤم الواضح بين الحروف والكلمات.

وهذه الملاحظات إنما تحدد الجوانب المكشوفة فى الأسلوب وتترك جوانب أخرى مستورة لا سبيل إلى كشفها ولا يزال النقد الحديث عاجزا عن بيانها، ولكن كل إنسان يحسها ويشعر بها شعوره بالموسيقى الحقيقية.

والحق أن تحليل الجمال فى الأسلوب شاق كتحليله فى كل شئ، فهو شئ غامض لا يمكن كشفُه تماما، بل إنَّ جماله فى غُموضه وهذا الضباب الذى ينشره من حوله، فالجمال دائما محاط بالألغاز والأسرار، ودائما حوله سدول رقيقة تحول بيننا وبينه، وترفعه عنا وعن العلم والتحليل.

وقد التفت العرب إلى الناحية الظاهرة فى الأسلوب، إلى الجسم وما بين تقاطيعه من الانسجام فبحثوا الانسجام العامَّ فيه بحثاً موفّقاً كما رأينا. ولكن الأسلوب ليس ما يهمنا فيه فقط الصوت بل يهمنا فيه أيضا المعنى، فالصوت وسيلة والمعنى هو الغاية، وهذا هو معنى قولنا إنَّ فلانا يعجبنا أسلوبه لا أفكاره، أى أنه بلغ المثل الأعلى فى الإيقاع والانسجام ولكنه يسفّ إلى المثل الأدنى فى الفكرة، فمقدرته العاطفية والخيالية عنده أقوى من مقدرته الفكرية.

والعرب في الحق لم يقفوا طويلا عند المعاني التي يحملها الأدب ولا حاولوا أن يميزوها من غيرها ويعطوها أوصافها، فالمعاني مطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ وهي معرضة للأديب يأخذ منها ما يأخذ ويدع ما يدع. وما يقوله الجاحظ يرده الواقع، فالأسلوب لا يمكن فصله من معناه كما يشير إلى ذلك عبد القاهر وإن لم يُفصح عما يريد تماما، وبعض النقاد المتقدمين لم يقفوا مع الجاحظ في ذلك، بل خالفوه إلى أن المعاني قد تكون مبتكرة وقد تكون محتذاة، وفتحوا بذلك بابين في النقد هما باب السرقات والابتكار ولعلهما أوسع أبواب النقد العربي.

وإذن فالمعنى – لو صحّ فصله عن الأسلوب كما يرى الجاحظ – لا يمكننا أن نطرح قيمته ولا أن نسوى بين المعاني المختلفة، لأن التسوية لا تقوم على أساس صحيح، لا من الجهة العملية ولا من الجهة العقلية. على أن العرب لم يبحثوا المسألة بحثا أوسع فلم يحاولوا أن يتبينوا طبيعة المعنى الأدبي، نعم تتردد في كتبهم كلمات المعاني الخطابية ولكنها كلمات غامضة.

والواقع أن المعنى الأدبي شيء واسع فهو يشمل العاطفة والخيال وما يكون به من أفكار، أما العاطفة فلا نجد عنها إلا بعض إشارات غامضة في كتب البلاغة وشروحها، وأما الخيال فلا نجده أيضا مفصّلا إلا في كتب البيان، على أنهم وقفوا عند اللغة التصويرية منه وتركوا الخيال الواسع والتركيب العام للمؤلّف الأدبي، وإنّ من أهم عناصر الأدب خياله، فالقصة قد تكون كلها نبت الخيال، وقد تكون خرافة خالصة، ونفس الأساليب الأدبية لا تزال تحمل خرافات صغيرة مما نسميها خيالا أو تشبيها ومجازا واستعارة.

والعرب في الواقع لم يتوسعوا في فهم المعنى الأدبي. ولذلك في رأينا سببان أولهما أنهم لم يربطوا بين الأثر الأدبي وصاحبه ، ولم يحاولوا أن يدرسوا الشخص من خلال آثاره الفنية، ولذلك دائما كان نقدهم يرتبط بالتعبير ولا

يرتبط بصاحب التعبير الذى أحدثه وأوجده. والسبب الثانى أنهم لم يعقدوا مقارنات واسعة بين العلم والأدب، فما هى خصائص الأسلوب العلمى وما هى خصائص الأسلوب الأدبى، وأى شئ يخاطبه العلم وأى شئ يخاطبه الأدب، وهل اللفظة فى الأدب مثل اللفظة فى العلم تتكافآن فى المعنى، أو أن اللفظة فى الأدب تكتسب صفة خاصة؟ كل هذه أبحاث لم يثيروها إلا ما ذكروه من أن الشعر لا تستحسن فيه لغة العلم أو لغة علم الكلام لكنهم لم يتنبَّهوا إلى ما وراء ذلك، ولم يعقدوا مقارنات عامة بين الأدب والعلم، والشئ لا تتجلى طبيعته إلا بالمقارنة والموازنة وقياسه إلى غيره.

وإذا أردنا أن نخطو خطوة أوسع من موقف العرب رأينا فى وضوح أن الأسلوب لا يقوَّم بموسيقاه وبألحانه فقط بل يُقَوَّم أيضا بمعانيه، وأن المعانى والألفاظ جميعا من عمل الكاتب أو كما يقول المحدثون الأسلوب هو الشخص، وحقًّا إنما تعتمد صفات الأسلوب العامة على شيئين: مزاج الكاتب، وطبيعة الموضوع. أما مزاج الكاتب فالعرب لم يلتفتوا إليه كما قلت، وأما طبيعة الموضوع فواضحة من أن الأساليب تختلف كما نرى من أساليب أدبية إلى أخرى علمية، وهذا الاختلاف ناجم من اختلاف الموضوع، ونفس الأساليب الأدبية تختلف فيما بينها بحسب موضوعاتها، فأسلوب الشعر غير أسلوب النثر وأسلوب الخطابة غير أسلوب الكتابة. وقد التفت إلى ذلك نقاد العرب وإن كانوا لم يحاولوا المقارنة بين أساليب الأدب والعلم، لأن قضايا العلم لم تَنْمُ عندهم نموَّ الأساليب الأدبية ولذلك قارنوا بينها مقارنات مختلفة.

وقد لاحظوا ملاحظات عامة أن من جمال الأسلوب ما يُسمَّى بالمحاكاة أو بالمماثلة وما نسميه نحن الآن بالمطابقة بين الصوت والموضوع، وقد قالوا فى تعريفه إنه عبارة عن مطابقة بين الألفاظ والأصوات والحركات وأهواء القلوب، ونرى لهم بعد ذلك ملاحظاتٍ عامة فى الفروق بين الشعر والنثر وأسلوب

الخطابة والكتابة، وبالطبع إنما جاء هذا من اختلاف الموضوع. وقد خطوا خطوة أوسع من تلك، فلاحظوا أن النوع الواحد كالشعر والنثر يختلف فيه الأسلوب باختلاف الموضوعات الخاصة، فالشعر يختلف فيه أسلوب المديح عن أسلوب الغزل: الأول يكون جَزْلا متيناً مصقولا لأنه يتحدث إلى الخاصة فينبغي أن يكون على أسلوب خاص، أما الغزل فلا بأس من أن يكون رقيقاً منتهي الرقة حتى ليكون مهلهلا إذ يصدر عن نفس مهلهلة. ونراهم أيضا لاحظوا شيئا من ذلك في النثر خصوصاً القرآن الكريم فإنه يضع كلاًّ من الجزل في الألفاظ والرقيق موضعه المناسب له فيأتي بالجزل مع قوارع القرآن عند ذكر الحساب والعذاب والموت والنشور وما جرى هذا المجرى، ويأتي بالرقيق مع الرحمة والرأفة والمغفرة والملاحظات في خطاب الأنبياء والمنيبين والتائبين من العباد، مثال الأول قوله تعالى: ﴿ونفخ في الصور فصعق من في السموات ومن في الأرض﴾ إلى قوله ﴿إنه عليم بذات الصدور﴾ ومثال الثاني سورة الضحى وقد جرى أسلوبها كأنه نسيم خفيف ينعش النفوس ويثلج الصدور.

ويقول ابن الأثير "اعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتمثل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار والألفاظ الرقيقة تتمثل كأشخاص ذوى دماثة ولين ولطافة مزاج"، ولهذا كنا نرى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطّراد، ونرى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبَّغات وقد تحلّيْن بأصناف الحلى.

فالعرب أحسّوا بما للألفاظ الأدبية من تأثير في النفوس، كما أحسّوا بمجانستها لموضوعاتها لكنهم لم يوسعوا هذه النظرة، وكان ينبغي أن تتسع خصوصاً في الشعر، فهل يستحسن أن يخصص الشاعر لكل موضوع ينظم فيه وزناً خاصًّا أو ينظم من أى وزن شاء؟ هذا السؤال لم يطرحه نقاد العرب

الأقدمون، وإن أحسسنا شيئا من ذلك في تسميتهم البحور والأوزان ولكنهم على كل حال لم يفرضوا على الشعراء قانوناً ملزماً يخصص موضوعاتهم بأوزان خاصة ، فالشاعر العربي من حقه أن يقول في الرثاء والمديح والغزل من أي بحر أراد: من بحر البسيط أو الطويل أو ما شاء، فليس هناك تخصيص، يقول في الطويل مثلا هجاء وعتاباً ووصفاً ولا يخالف في الوزن، ونفس القصيدة العربية القديمة كانت عبارة عن موضوعات مختلفة تربطها موسيقى واحدة. ومع ذلك فإننا نجد بعض الشعراء يحسون إحساساً داخليا بوجود المطابقة بين الوزن والموضوع فقد كانوا إذا نظموا في غزل أو مجون مالوا إلى الأوزان الرقيقة الخفيفة كقول أبي نواس:

حاملُ الهوى تَعِبُ   يستخفُّه الطَّرَبُ
إن بكى يحقّ له   ليس ما به لَعِبُ

وإذا نظموا في الرثاء مالوا إلى الأوزان الطويلة التي تظهر فيها جلجلة الصوت وضخامة المشهد كقول أبي تمام:

كذا فَلْيَجلّ الخطب وَلْيَفْدَحِ الأمرُ   فليس لعين لم يَفِضْ ماؤها عُذْرُ

وينبغي أن نلاحظ ملاحظات عامة، فالبحور ذات الحركات الكثيرة كالكامل (متفاعلن) إلخ ...، تبطئ الحركة وتُستحسن في الرثاء والمديح وموضوعات الجد والوقار، أما البحور التي يكثر فيها السكون فإنها على الضدّ من ذلك إذ يحس الإنسان فيها بالاندفاع، لازدياد الضغط على المقاطع، ولذلك كان البسيط وأمثاله يُستحب في الغزل ويستريح الذوق إليه ويُستحب أيضا في شعر الحماسة والمجون.

والمهم أن يلائم الشعر بين الصوت والمعنى أو بين الموسيقى وما تؤديه من أفكار بحيث إذا وصف نسيما هادئا مثّل لنا صوته ذلك الهدوء، وإذا وصف

عاصفة رأينا اهتزازات الشجر وتموجاته في موسيقاه، وكما أن الرَّقيم الموسيقى (النوتة الموسيقية) ليست هى كل شئ عند الموسيقار الماهر كذلك العروض أو علم أوزان الشعر ليس هو كل شئ عند الشاعر، وكما أن الموسيقار مثلا قد يبدأ بنغمات حزينة ويستمر فكذلك الشاعر فى الرثاء يبدأ بنغمات تمثل الحزن ويستمر.

والعرب لم يُعنوا بهذه الأبحاث إلا خطرات شاردة، وإن عناهم شئ خاص لم يوسعوه، وهو المطابقة العامة بين اللفظ والمعنى ونرى علماء البيان يعرفون البلاغة فى الكلام بأنها المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال، وقد أكثر الجاحظ فى كتابه البيان والتبيين من دورانه حول هذا المعنى ولكنه لم يفصح عنه بل تركه ساذجاً غفلاً، واستمر كذلك فى كتب البلاغيين من بعده، وظهرت آثاره فقط فى باب درسوه فى علم المعانى هو باب الإيجاز والإطناب.

والإيجاز عامل طبيعى فى الآداب وفى الحياة نفسها، وقد نشأ حوله علم مشهور هو علم الاقتصاد، إذ طبيعة الإنسان أن يقتصد، وإذا كان هناك طريقان أحدهما طويل والآخر قصير، فضَّل الثانى من غير تردد. ويظهر أثر هذا الاقتصاد فى الأدب خُصوصاً فى الشعر، لأن الشعراء لا يحلّلون بل يوجزون، ولذلك كانت اللغة العربية لغة موجزة لأنها لغة شعرية، إنما ظهر فيها الإطناب أول ما ظهر فى القرآن الكريم، ثم اتسع باتساع الثقافة ووجود العقول التى تطنب وتحلل وتقسِّم.

على أن العرب لم يدرسوا بابى الإيجاز والإطناب دراسة عامة فى الموضوعات بل وقفوا بهما عند التعبير، فالجملة يكون فيها أنواع من الحذف وأنواع من الإطناب، وذلك هو الذى لفت نظر البلاغيين، ولم توجد عندهم فكرة البسط الواسع إلا ما جاء على لسان بعضهم من أن الإطناب على نوعين بسط وزيادة، وهو يريد بالأول المعنى الذى يظله، وهو معنى لم يبحثه البلاغيون،

ويريدون به أن تتسع العبارات كما نرى فى مخاطبة القرآن الكريم لليهود فإنه يطنب بينما إذا خاطب الأعراب أوجز واقتصد. والإطناب والإيجاز شيئان آخران غير ما أراده رجال البلاغة، أى أن لهما فى الأدب مظهراً آخر لعلّه أهم، فالإيجاز يُرى بوضوح فى الشعر والأمثال والتوقيعات وما إلى ذلك مما قد يشبه الشعر مثل الرسائل الوجدانية من عتاب واعتذار ونحوه، بينما يكون الإطناب فى النثر الفنى عامة، وخصوصا فى الرسائل الأدبية الطويلة.

ويقف البلاغيون وعلى رأسهم السكاكى عند فكرة فلسفية معقدة، فهل هناك واسطة بين الإيجاز والإطناب أو ليس هناك؟ أما السكاكى فيجعل المساواة واسطة بينهما، وفى الوقت نفسه يجعل الإيجاز على نوعين إيجاز حذف نراه واضحا إذ نجد فى الكلام كلمة أو جملة لا يحتاج إليها التعبير، وإيجاز قِصَر وهذا يحسه الأديب بذوقه، ولكن الفرق فى الواقع بين هذا النوع والمساواة غير مفهوم، ولذلك عدل عنه جماعة من البلاغيين وقالوا إن الكلام إما موجز وإما مطنب أى إما قصير وإما طويل، أما الاعتدال المقصود ففكرته فلسفية نظرية.

وهم محقّون فيما ذهبوا إليه، فالكلام إما موجز وإما مطنب أما الإيجاز فحيث تكون العاطفة قوية عنيفة مفعمة بالخيال كثيرا، وحيث يخاطب الوجدان، وأما الإطناب فحيث تكون العاطفة ضعيفة ويكون العقل هو المسيطر، فالإنسان يتجه إلى الفكر يحلّل ويقسّم ويطنب، وقد يأتى الإطناب مع الانفعال كما نرى فى الخطب.

وكما يختلف الأسلوب باختلاف الموضوع من حيث الكمية فإنه يختلف أيضا من حيث الكيفية، فالأسلوب العلمى واضح، وأكبر مثل لذلك الجبر والحساب فى أب = جـ د و ٢ + ٢ = ٤ وهكذا عبارات واضحة منتهى الوضوح، أما الأسلوب الأدبى فغامض، فلا توجد فكرة واضحة كما فى العلم أو الفلسفة أو المنطق بل الفكرة دائما مستورة بضباب، ولذلك كنا نجد فيه

الرموز المعروفة في البلاغة باسم المجاز والاستعارة. وإذا جاء عالم بلغة رمزية لم يكن عالما، وكذلك إذا جاء أديب بلغة واضحة تماما فإن أسلوبه يتجرد من سمات الأدب، وبدهي أن التعبير الغامض يكون نتيجة دائما لأفكار غامضة وأن التعبير الواضح يدل على أفكار واضحة بسيطة.

والأسلوب كما يختلف باختلاف الموضوع يختلف باختلاف الكاتب كما سبق، ولكن العرب لا يلتفتون إلى هذه الناحية، وليس من شكّ أن لكل كاتب أسلوبه، ولكن لا يُظن أن ذلك شئ سهل بل هو صفة الكاتب الخالدة وآية براعته، وهو لا يصل إليها إلا بعد جهد طويل وبعد أن يتخلص من أثر الدراسات الفنية التى استحوذت على عقله أثناء دراسته، وهذا واضح فبعض الكُتَّاب إذا كانت ثقافتهم فلسفية يشوب أدبهم شئ من الفلسفة، وبعضهم يحس الإنسان فى كتابته بجهد عنيف ولكنه لا يحس مع ذلك بخفة روح، بينما هناك كتَّاب لا يتعبون فيما يكتبونه ولكن عندهم ميزة اللطف ولذلك تكون كتاباتهم مألوفة ومحبوبة من الجمهور، وبعض الكتاب يميل إلى السخرية، ومن يميلون إلى السخرية على أنواع، وبالمثل من يميل إليها من الشعراء كابن الرومى فيضعُون رأسا كبيرا على جسم صغير، ويركبون الأعضاء على الصور كما يتفق تركيباً بالطول أو بالعرض ولكنه تركيب مضحك فى كل حالاته، وشعراء مختلفون يسخرون ولكنهم لا يبلغون مبلغ ابن الرومى.

على كل حال يختلف الأسلوب باختلاف صاحبه ومزاجه اختلافات شتى ولكن العرب - كما قلت - لم يسترع انتباههم هذا الجانب فى الأسلوب بل استمروا دائما عند معناه الفنى الخاص، إذ أرادوا به فنية التعبير، وقد درسوا هذه الفنية دراسة واسعة مفصَّلة لا يمكن لأحد أن يتجاهلها فقد درسوا قواعد التعبير الفنية نفسها وعرفوا منها مزج الألوان معرفة دقيقة فنشأ عندهم علمان مشهوران هما البيان والبديع.

وأخضع العرب الأسلوب للعلم فدرسوا مواده وألوانه وعرفوا أجزاء الصورة عرفوا خطوطها وأضواءها وظلالها وما بها من بهجة جسمية وفتنة مادية، ولكنهم لم يصلوا بين الجسم والروح التى تحمله، ولا بين الجسم وأصله الذى نشأ منه، فلم تنشأ عندهم دراسات واسعة حول المحاكاة ولا أخرى حول طبيعة الكاتب وشخصيته وأثرهما فى كتابته، وإن كانوا لاحظوا أحياناً ما بين الشعر والنثر من فروق أسلوبية.

على كل حال ينبغى أن لا ننسى أن العرب فتنوا بالجسم المادى، وإذا كان الأدب العربى يكثر من المرأة وجمالها وشغله هذا الجمال عن كل شئ فى الطبيعة فإن الناقد الأدبى أيضا شغله جمال الجسم فى الأسلوب عن كل شئ وراءه. ونحن لا ننكر أن جمال الجسم فاتن وأنه ضرورى فى كل عمل فنى، فالذهب الخالص جميل ولكنه يكون أكثر جمالا إذا أخرجه صانع حاذق فى شكل فنى بديع، وليس من شك فى أن الحجر الكريم المصقول خير من حجر لا شكل له، ولكن ينبغى أن لا يكون ذلك كل شئ فليس كل ما فى الأدب شكله بل أيضا معانيه وموضوعاته لها جانب هام فيه، والشكل إنما يُتخذ وسيلة لنقل هذه المعانى والموضوعات، فيجب أن لا نهتم به اهتماماً أكثر من وظيفته. وقد كان لذلك أثر سيئ فى الأدب العربى فى العصور المختلفة، إذ تحول الأدب إلى ألوان وزينة وأُهمل الموضوع وأُهمل المعنى، فخرج الأدب قوة تعبيره أكبر من قوة تأليفه، وإن مقدرة الكاتب تظهر حينما يستطيع الموازنة العادلة بين الأسلوب والمعنى فلا يطغى أحدهما على الآخر. على أن هناك صعوبات كثيرة تحول بين هذه الموازنة سنعرض لها فى مكان آخر.

أسلوب الشعر

يعبِّر الشاعر بألفاظه عن المعانى العاطفية التى تختلج فى نفسه، فالألفاظ هى وسيطه الذى ينقل به إلينا ما يبصره وما يسمعه وما يحسُّه وما يشعر به، وبحق يسمى العرب الجملة أو الطائفة من الألفاظ عبارة وأصلها من العبور أى الانتقال من جهة إلى أخرى، وحقًّا إن العبارة تنقل المعانى من ناحية إلى أخرى، فهى الجِسْر الذى يصل بين شاطئين ولكن هذا الوصل كثيرا ما يصيبه قصور، وكثيرا ما يحتاج إلى مهندسين مهرة وفنانين بارعين، فليس من السهل إقامة هذه الجسور دائما، ونحن نجرب ذلك فى أنفسنا فكثيرا ما يضطرب الإنسان ويتعثر حين الحديث عن فكرة تجول بنفسه، ويخيل إليه أنه لا يستطيع أن يضبطها فكأنها طائر فى السماء وهو يريد أن يصيده. والشعراء دائما يحسّون بهذه الصعوبة، فهم يجرون دائما وراء ألفاظهم يبحثون عن اللفظة المصيبة فى كل مكان، وهم يتعبون فى هذا البحث وينصبون نَصباً شديداً. ويحدِّثنا النقد العربى مراراً أن شاعراً من الشعراء كان ينظم شعرا فتوقف عند بيت إذ أراد أن ينظمه فأكدى ولم تسعفه إلهة الشعر ويذكرون عن شاعر أنه ألَّفَ شطراً وأراد أن يأتى بالثانى فاستمرَّ عاما طويلا حتى وافته أُمنيته.

والواقع أن مهمة الشاعر شاقة فالمواد ليست مهيأة عنده، إذ كثيرا ما يتعب فى الوصول إلى جمعها وضمِّها طوائف موسيقية فيها جمال وحُسْن، وفيها متعة ولذة، أما الذين يقرأون الشعر ويخيَّل إليهم أنه عمل الساعة وابن الخاطرة وأن صانعه لم يتعب فيه نفسه متأثرين بما يروى عن بديهة العرب، وعن بعض الشعراء الذين كانوا ينظمونه فوراً حين يُطلب إليهم، فإنهم يجهلون طبيعة الفن؛

فالموسيقى الجيدة تعنى حقًّا أن الموسيقار وجد الآلة الموسيقية التي يغني عليها فأطربنا وأعجبنا ولكنه يتعب في ذلك تعباً مُـرًّا. وحقًّا أن الفنان خالق، خالق لمادته، فهو يخلق أصواتاً كما في الموسيقى وخُطوطا وظِلالا كما في الرسم وتماثيل كما في النحت وقصائد كما في الشعر، وهذا الخلق عملية شاقة فيها لذة، لذة الخلق ولكن فيها تعباً تعب الخلق أيضا.

ونحن إذا نظرنا إلى الدراسات التى وُجدت حول الشعر أمكننا أن نفهم وجه الصعوبة فيه وأنه ليس مُهيَّأً ولا ميسّرا لكل شخص. وقد قامت حوله علوم كثيرة، وقالوا إن الشاعر لابد له من وسائل كثيرة هي هذه العلوم ونعني بها علوم اللغة والنحو والتصريف والبيان والبديع، وهذا يرينا مقدار الجهد الذى يبذله الشاعر وأن المواد التى في يده ليست سهلة بالقدر الذى يتصوره كثير من الناس؛ إن عليه أن يعرف سر مهنته، عليه أن يعرف كل ما أقيم حول اللغة من دراسات وكذلك ما أقيم حول الأساليب وأيضا ما أقيم حول الأوزان.

فهذه الأشياء كلها يتألف منها أسلوب الشاعر وهي ترينا إلى أى حد كانت المواد في الشعر كثيرة وإلى أى حد يحتاج الشاعر إلى دراسات مختلفة. على أننا لا نريد بالأسلوب فى اللغة ما يشمل النحو واللغة والعروض والبيان، بل نريد كما يقول ابن خلدون الصورة العامة التى تطبع الكلام بطابع خاص. ونحن إذا أردنا أن نقف على خصائص هذه الصورة وأن نعرف أوصافها أمكننا في يسر أن نجعلها في كلمتين هما: الشعر تعبير عاطفي موسيقي، وكلمتا: عاطفي موسيقي تحملان في طياتهما كل ما لهذا الأسلوب من ميزات وخصائص فهما المفتاح الذى تبتدئ به النغمات الأخرى التي تكشف عالم الشعر وتجلّيه أمام أبصارنا وتعرضه عرضاً حسناً. ولما كان الشعر وليد العاطفة اتسم بسمات كثيرة لاحظها نقاد العرب في كتب البلاغة وغيرها ولكنهم لم يجعلوا لها وحدة عامة ولم يحاولوا أن يجمعوها تحت عنوان بارز في النقد. نعم تتردَّدُ في كتب

البلاغة كلمات الوجدان والعقل والوهم والخيال والفكرة والحس المشترك ولكنهم لم يوسعوا البحث في هذه المسائل ولم يطفروا بها طفرة واسعة حيث التحقيق والتحليل. والواقع أن العقل العربي - كما نراه في الفنون والعلوم المختلفة - لا يميل إلى التحليل وبيان عناصر الأشياء بل يضع همَّه كله في الجانب النظرى في التعريفات حتى إذا استوفاها ظَنَّ أنّهُ وضع يده على كل شئ، ونسي بعد ذلك ما هو أهم من كل ما صنع، نسي التحليل وربط الأفكار والتعليل العامّ ولذلك كنا نرى دائما في النقد العربى نقصا وكمالا مقرونيْن، أما النقص فيرجع إلى أنهم لا يوفّون الموضوعات حقها من التحليل وجمع العناصر وعرضها في مكان بارز خاص، وأما الكمال ففي أنهم لا يكادون يطرقون ناحية جزئية من نواحي الحقائق الأدبية إلا وأثاروها ووقفوا عندها ولكن وقفة الطائر السريع الحذر مما جعلهم لا يحيطون بخصائص الأسلوب تماما من جهة العاطفة، وحقًّا وقفوا عند بيان تأثيرها فيه وطبعها له بطابع خاص.

وأول ما نلاحظ من عمل العاطفة في الشعر أنه سريع لأنه تعبير ثائر، والإنسان حينما يثور لا يتكلم كثيرا إنما يتكلم قليلا بكلمات موجزة تحمل معاني كثيرة، والشعر لا يخرج عن هذا القياس فهو موجز شديد الإيجاز يكتفي باللمحة والإشارة. وعرف العرب ذلك وفتحوا باباً في البلاغة يُسمّى باب الإيجاز، ذكروا فيه أن الأسلوب قد يكون موجزاً وأن الشاعر قد يبالغ في الإيجاز مبالغة شديدة. ولكنهم في الحق لم يوفّوا الباب حقه من البحث والنظر، ذلك أنهم درسوا الإيجاز في الجملة من الأدب والبيت من الشعر ولم ينظروا إلى الموضوع نظرة عامة بل كادوا يقصرونه على إيجاز الحذف فيلاحظون مثلا أن الشاعر لم يذكر جواب الشرط وأنه حذف كلمة هنا أو هناك. ويقول نقادهم إن الشاعر لا يذكر في قصيدته كل شئ ، بل يذكر فقط النقط الهامة ولا يميل إلى التحليل ولا إلى الشرح، ولهذا كان من غير الممكن أن تحوّل قصة نثرية إلى شعر

لما بها من تحليل يأباه الشعر الذى يعرض العاطفة، وأوضح مثل لذلك قصيدة أبى تمام فى مدح عبد الله بن طاهر فإنه ذكر فيها رحلته من الشام إلى خراسان فى خمسة أبيات، قال أبو تمام:

وركبٍ كأطراف الأسنَّةِ عرَّسوا   على مثلها والليلُ تسطو غياهبُهْ
لأمرٍ عليهم أن تتمَّ صدورُه   وليس عليهم أن تتمَّ عواقبُه
على كل موَّارِ الملاطِ تهدَّمتْ   عريكتهُ العلياءُ وانضمَّ حالبُه
رعتْه الفيافى بعد ما كان حِقْبةً   رعاها وماءُ الروض ينهلُّ ساكبُه
إليكَ جزعْنَا مغربَ المُلْكِ كلما   وسَطْنا مَلاً صلَّتْ عليكَ سباسبُه

وكأطراف الأسنة: أى هُزالا لكثرة السير، وعرَّسوا: أقاموا، وموار الملاط: البعير يتحرك المرفق فى سيره، وعريكته: منامه. ووصف أبو تمام فى هذه القطعة رحلته من الشام إلى خراسان وصفاً موجزاً لم يقف فيه عند التحليل ولا العرض العام للرحلة بل ذكر نقطا خاصة مشيرا إليها ولم يتعرض فيها إلا لما كان فى الرحلة من صعوبة، وقد اعتمد فى هذه الصعوبة على خيالات شتى ولكنها على كل حال لا تشرح الرحلة ولا توضحها بل ترمز إليها رمزاً وتتحدث عنها من بعد. ودائما الشعراء يوجزون ولا يطنبون، ونفس القصة فى الأدب العربى تقدم لنا البرهان، فهى موجزة ولم يظهر فيها التحليل إلا بعد أن خرجت من الشعر إلى النثر، ومن طور الإيجاز إلى طور الإطناب. وهذا يتضح أكثر إذا قارنا بين حوار عند شوقى فى مجنون ليلى مثلا وآخر يقابله عند توفيق الحكيم فى أهل الكهف فإننا نجد إجمالاً وإيجازاً فى الأول بينما نجد فى الثانى وضوحاً وتطويلاً، فهو هادئ ضابط لنثره، وهو لذلك يستطيع أن يحلّل وأن يشرح أفكاره شروحاً مختلفة. أما الشاعر فإنه دائما مسوقٌ بعاطفة حارة ملتهبة فيتكلم ولكنه لا يكثر، وينطق ولكنه لا يفصح إلا قليلا، ولذلك مظهر مادى فى التعبير لاحظه العرب وهو ما سموه بإيجازِ قِصَرٍ، إذ الشاعر تارة يكثف المعانى فى البيت كما رأينا فى

شعر أبى تمام، وما نسميه نحن الآن ميلا إلى عدم التحليل، فالبيت الأول من قطعة أبى تمام تضمن ثلاثة معان، والشعراء يحذفون من الجملة كل ما يمكن أن يفهم لأنهم مسرعون، وقد حذف أبو تمام في البيت الثالث جملة طويلة كادت تقضى على البيت ولا تجعله يُفهم فى سهولة إذ جاء بالجار والمجرور وترك الجملة الأساسية فى الفكرة وهى سِرْنا على جمال شكلها كذا وكذا. ومن ذلك أيضا التعبير بالصفة عن الموصوف وهو يشيع جدا فى الشعر وقد لاحظه العرب كقول ابن خفاجة:

وأَرْعَن طمَّاح الذُّؤابة باذخٍ يطاول أعْنانَ السماءِ بغاربِ

وعلى العموم يمتاز التعبير الشعرى بالسرعة والعجلة وحذف كل ما يمكن الاستغناء عنه وفهمه من التعبير، ومن ذلك قول أبى تمام:

قد بَلَوْنا أبا سعيدٍ حديثاً وبلونا أبا سعيد قديما
ووردناه ساحلاً وقَلِيبـًا ورعيناه بارِضًا وحَميما

ففى البيت الأول حذف نتيجة البلاء أو الاختبار وهى نتيجة جيدة طبعاً لأنه يمدح أبا سعيد هذا، وفى البيت الثانى أيضا حذف نتيجة الورود. وهذا دائما نجده فى الشعر فهو يعتمد على اللمحة والإشارة البعيدة وهذا هو أساسه وأصله الذى يُبنى عليه.

وقد توجد فى الأسلوب حالة أخرى تقابل هذه الحالة، وهى نوع من الإطناب كما سماه العرب أو التكرار كما سموه أيضا وهذا الإطناب أو التكرار لا يكون فى الموضوع العام، فالموضوع دائما قصير فى الشعر ونفس القصيدة العربية قصيرة النفس لا تطول عن مائة بيت وقد تقصر إلى سبعة أبيات. فالشعر لا يكوِّن صفحات كثيرة ولا يكوِّن كتاباً كما يكون النثر، خصوصاً الشعر العربى القديم وهو الذى نقف عنده ولكن العرب لاحظوا فى داخل هذا الإطار

وهذا الأفق الضيق أنواعاً من الإطناب: أن يكرر الشاعر معنى أو يؤكده، وهذا كثيرا ما نجده في الشعر أيضا وهو لا ينفي الحال العامة التي تسوده، حال الإيجاز، فالشاعر محبوس داخل حدود ضيقة وهو يريد أن يعبر عن معنى فلا يسعفه الإيجاز فيعرض له صوراً مكررة ولكنه لا يحلل ولا يطنب، ونحن إذا استمررنا مع قصيدة أبي تمام التي وصفنا مطلعها سابقاً وجدناه يقول بعد ما سبق:

إلى سالبِ الجبَّارِ بيضةَ مُلْكِهِ وآمِلُهُ غادٍ عليهِ فسالبُه

وقد وصف في هذا البيت ممدوحه بالشجاعة والكرم ثم قال بعده:

وقد قرَّبَ المرمى البعيدَ رجاؤُهُ وسهَّلتِ الأرضَ العَرارَ كتائبُه

فكرر المعنى السابق وعرضه عرضاً آخر، ثم عرضه مرة ثالثة إذ يقول:

سما للعلا من جانبيها كليهمَا سموَّ عَبابِ الماءِ جاشتْ غواربُه
فنوَّل حتى لم يجد من يُنيله وحارب حتى لم يجد من يحاربُه

كُلُّ هذه معانٍ في الكرم والشجاعة، والشاعر لا يحلّل ولكنه يكرِّر وهو تكرارٌ عذبٌ، إذ في كل مرة يعرض الفكرة عرضاً جديداً، وهو تكرار في المعنى، وقد يكون التكرار في اللفظ كقول عنترة: "يدعون عنتر" في أول ثلاثة أبيات، وينبغي أن لا يبالغ الشاعر في التكرار، وأن لا يزيد فيه كثيرا فإنه يقبح كقول ابن الزيات:

أتعرف أم تقيم على التصابي فقد كثرتْ مناقلةُ العتاب
إذا ذُكر السلوُّ عن التصابي نفرتَ من اسمه نفرَ الصعاب
وكيف يُلام مثلك في التصابي وأنت فتى المجانة والشباب
سأعرف إن عزفت عن التصابي إذا ما لاح شيب بالغراب
ألم ترني عدلت عن التصابي فأغرتني الملامةُ بالتصابي

فملأ الدنيا بالتصابى على التصابى، إنما التكرار الجيد كقول قيس بن ذريح:

ألا ليت لُبْنَى لم تكن لىَ خلَّةً ولم تلقنى لبنى ولم أرَ ما هيا

فإن تكرار اسم لبنى هنا عذب سائغ وله حلاوة. ومن ذلك قول الخنساء فى الرثاء:

وإنَّ صَخْرًا لمولانا وسيدُنا وإن صخرا إذا نشتو لنحَّارُ
وإن صخرا لتأتمّ الهداةُ به كأنه علمٌ فى رأسه نار

وكقول متمم بن نويرة فى أخيه مالك:

وقالوا أتبكى كلَّ قبرٍ رأيته لقبرٍ ثَوَى بين اللّوَى فالدَّكادكِ
فقلت لهم إن الأسى يبعث الأسى دعونى فهذا كله قبر مالكِ

وحقًّا ما لاحظهُ ابنُ رشيق من أنَّ "أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التى يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التُمس من الشعر وجد".

وهذا لا ينفى ما قلناه من أن الشعر بُنِيَ على الإيجاز والسرعة، والإطنابُ لا يتناول الموضوع وإنما يتناول بعضَ الجزئيات، وهو إطناب لفظى وليس معنويًّا، أى أنه يكرر اللفظ ولا يأتى بمعنى جديد، ولا يضيف معانى إلى أخرى، ولا يسلسل الأفكار ويحللها، بل هو أيضا نوعٌ من الإيجاز، ذلك أنه يعلن فى صراحة أن التعبير الشعرى ليس من الضرورى فيه أن تكون كلُّ جملة مستقلة بمعنى جديد، فقد تعود الفكرة مرة بعد أخرى، وهذه العودة لا تعنى إطناباً وإنما تعنى قصوراً وعجْزاً عن كشف كل ما يجول بالوجدان.

وليس هذا فقط كل ما يلوّن أسلوب الشعر ويصدر عن العاطفة فيه، بل هناك أشياء أخرى كثيرة فنحن إذا لاحظنا أبيات أبى تمام السابقة ولاحظنا

البيت الأول منها وهو قوله:

وركبٍ كأطرافِ الأسنَّة عرَّسوا على مثلها والليلُ تَسْطو غياهبُه

رأينا في وضوح أن هناك واوا في أول الشعر، وهذه الواو يسميها النحويون واو رُبَّ ولكنهم لا يتعرضون لوظيفتها في البيت ودلالتها، وإن من يتأمل فيها يراها أداةً من الأدوات الكثيرة التي وضعتها اللغة للتعبير عن العاطفة، فهذه الواو تدل على أن الشاعر حين ذكر هذه الفكرة انفعل انفعالا خاصا وغلا غَلياناً خاصًّا وثار ثورة خاصة وسجَّل كلَّ هذا في شئ ضعيف جدا لا يكاد يحتمل كل هذه المعانى الثقيلة وهو الواو، فإنها قد حملت ثورته وغليانه واضطرابه وكثيرا مما جاش به فُؤادُه. ولعل النحويين كانوا مصيبين إذ سَمَّوْها واوَ رُبَّ فهى كربَّ في وظيفتها، كلاهما يعبر تعبيراً عاطفيًّا وكلاهما يدل على انفعال المتكلم واضطرابه وهو معنى عام غير مضبوط، ولهذا قال النحويون إن رب تكون للتقليل وقالوا إنها تأتى للتكثير فنقضوا القاعدة. والمسألة بالضبط هى أن اللغة وضعت للتعبير العاطفى أساليب خاصة في اللغة منها رب وواوها ومنها ربما وكم وقد وأمثال ذلك مما لا يتعين معناه تماما، فربما قالوا أيضا إنها تكون لليقين والشَّكِّ. وكلُّ ذلك ينتهى في رأينا إلى ما نريد أن نضع يدنا عليه من أن اللغة قد وضعت للعاطفة أدوات كثيرة للدلالة عليها، ومن ذلك إنّ وأخواتها وأدوات الاستنتاج وأدوات التوكيد من أحرف الزيادة وغيرها، فكل ذلك جاء ليعبر عن العاطفة، وكما عبرت اللغة بحروف وأدوات عبَّرت أيضا بجمل وأساليب مختلفة، من نداء وتحسُّر وتعجُّب وأمر ونهى وتَمَنٍّ وطلب ورجاء وقسم واستفهام ودعاء، فالبحترى حين يقول في رثاء المتوكل داعيًا على قاتله:

فلا مُلِّيَ الباقى تُراثَ الذى مضى ولا حَملَتْ ذَاكَ الدُّعاءَ منابرُه

يعبر بهذا الدعاء عن عاطفته الثائرة، وكذلك حين يقول ابن خفاجة:

بعيشِك هل تدرى أهوجُ الجنائبِ تَخُبُّ برحلى أم ظهورُ النجائب

فيقسم في مطلع قصيدته على هذا النحو، ويستفهم هذا الاستفهام لا يكون مُريداً من هذا القسم وهذا الاستفهام أكثر من الدلالة على أن في نفسه معنى عاطفيا يريد أن يعلن عنه. وهنا ينبغي أن نلتفت إلى هذه القاعدة التى أثارها العرب في علم المعاني، إذ قسموا الجملة إلى خبرية وإنشائية وجعلوا الثانية لا تخضع للصدق والكذب بخلاف الأولى، وقسموا الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي، وجعلوا من الأول الاستفهام والأمر والنّهي. ومن الغريب أنهم لم يفرّقوا في هذه الأساليب بين تعبيرين: التعبير العادى والتعبير الأدبى، ولذلك رأيناهم يجعلون الأصل في الاستفهام أن يُراد به الإجابة عن سؤال وقد يخرج عن ذلك إلى التعجب أو غيره كما يجعلون الأساس في الأمر أن يكون طلباً لفعلٍ على وَجْهِ الاستعلاء، وكذلك في النهى أن يكون كفًّا عن فعل على هذا الوجه، وهذا كله بعد عن حقيقة التعبير الأدبى فليس بصحيح أن الاستفهام في الشعر يأتي لغرض السؤال عن شئ، وطلب الإجابة عنه، فذلك إنما يأتي في الحديث العادى، أما في الشعر فيستفهم الشعراء استفهامات مختلفة وهم لا يريدون بها أكثر من التعبير عن الحالات العاطفية التي تغلي في صدورهم، وكذلك ما يكون من أمر ونهي، إذ التعبير الأدبى من أهم خصائصه أنه عاطفي وأنه لا يدل على أكثر من انفعال الشاعر ولا يراد به طلبا لشئ، ولا دعوة إلى بيان شئ إنما يراد به دائما تهييج العاطفة وإثارتها أو العبارة عن تهييجها وإثارتها. فهذه كلها أساليب للتعبير عن العاطفة. فنحن إذن لا نرضى عن البلاغيين بتقسيمهم للإنشاء قسمين طلبيًّا وغير طلبيٍّ، فذلك لا يكون في الشعر إنما يكون في شئ آخر في النثر والحديث العادى أو العلمى أو القانوني الذى يشرِّع. والحق أن العرب لم يقفوا كثيرا عن بيان الفروق بين الأسلوب الأدبى والعلمى وقد ضاع وقتهم لذلك في كثير من الاضطراب في فهم الأساليب فكل ما يحتمله أسلوب في اللغة يدرس على أنه شئ عام، وقلما يفرقون بين طبيعة أسلوب وأسلوب.

ونحن أيضا لا نوافق فى الشعر علـى التقسيم الأساسى فى البـاب الـذى عقدوه لذلك وهو بـاب الخبر والإنشـاء ذلـك أن تعبـير الشـعر كلـه إنشـاء، ألم يعرّفوا الإنشاء بأنه ما لا يحتمل الصدق والكذب أو ما لا يقال لقائله إنه صـادق أو كاذب، أَوَلَيْسَ ذلك ينطبقُ على كل تعبير نُصادفه فى الشّعْر. إنَّ كلَّ عبـارة فى الشعر تعبير عن العاطفة وكل ما يعبر عن العاطفة لا يخضع للصدق والكذب ولا للمنطق والدقائق الحسية، وهم أنفسهم قالوا أعذب الشـعر أكذبـه، فكيـف أنهم يعودون فى البلاغة فيقرِّرون أنَّ الجملة فى الشِّعر تكون صادقةً وقد تكـون كاذبة والشعر لا يتجه إليه هذا السؤال ومن يفهمون الشعر على أساسه مخطئون فى تصوره ومعرفته خطـأ بيِّنـاً واضحـا، فالتعبـير العـاطفىّ مـن حيـث هـو تعبير عاطفى لا يخضع لشئ سوى الشعور، أما المنطـق وأمـا الصـدق والكـذب فتلـك كلمات عقلية تخضع لها تعبيرات العقل لا تعبيرات القلب، فإذا قال الشاعر:

إنَّ العيونَ التى فى طَرْفِهـــا حورٌ قتلْنَنـا ثم لم يُحْيين قتلانا
يصْرعنَ ذا اللبِّ حتى لا حراكَ له وهُنَّ أضعفُ خلقَ اللهِ أركانا

لم يكن معبرا بذلك عن حقيقة صادقة، فالعيون من حيث هى عيـون لا تقتـل ولا تحيى ولا تقيم صراعاً وعراكاً إنما تلك صورة خيالية ونحن نفسـدها إن عرضناهـا على قوانين الصدق، وانظر إلى بيت ابن هانئ:

قُمْنَ فى مأتمٍ على العشاقِ ولَبِسْنَ السواد فى الأحْداقِ

فإنّنا لو عرضناه على المنطق وبدأنا نذكُر أنـه لم يكـن هنـاك مـأتم ولم يكـن هنـاك سواد وقلنا إن هذا شئ لا يتفق والصـدق، أخفقنـا فـى فهـم الصـورة التـى أراد الشاعر أن يعبر بها عن شعوره، فالشعر لا يقال فيه صادق أو كاذب وأساليبه لا يُسْأل فيها أتعبر عن حقيقة أو لا تعبِّر. فإنَّ ذلك عقلىٌّ فلسفىٌّ هو عقل اليونـان التى تميل إلى التعمق فى كل شئ وقد نقله العرب عنهم ولكنهم لم يلتفتوا إلى مـا فيه وأنه نظرة فلسفية خالصة إذا سلطناها على الفن أظلم وكاد لا يفهم.

ولعل من غريب الأمر أن العرب أنفسهم قالوا إن مثل نِعْم زيد وبئس عمرو إنشاء ولست أدرى لماذا لم يوسعوا الفكرة ويجعلوا كل ما يدل على المدح والذم إنشاء وبذلك نُدخِلُ فى الإنشاء موضوعاً واسعاً من موضوعات الأدب العربى لعلهما أهم موضوعاته أعنى المدح والهجاء، والفكرة لا تقف عند المدح فقط ولا الهجاء فقط بل تخرج منهما إلى أبواب الشعر الأخرى وموضوعاته فعبارة الشعر من أهم خواصها أنها إنشائية وبذلك نرى أى عبث صنعه العرب فى استرسالهم فى دراستهم لأبواب الإنشاء والخبر، وقد ملأوا بها صفحات كثيرة من كتبهم فى البلاغة وكادت تكون أهم بحث وسعوه وناقشوه. ونحن إذا وصفنا العبارة بأنها إنشائية نريد أنها تعبر دائما عن حالة عاطفية: عن انفعال وجدانى وأنه لا يعتورها صدقٌ ولا كَذِبٌ. ونكرِّر أنَّ الشِّعْر من أهم خصائصه أنه تعبير عاطفى فيه جميع الأساليب التى وضعت فى اللغة لإثارة العاطفة سواء الجملة الخبرية أو الجملة الإنشائية.

وهذه العبارات العاطفية الخاصة مما يسمونه نداءً أو استفهاماً أو غيرهما ليست هى كل الوسائل المادية التى تعبر عن العاطفة وتصورها، فهناك الحروف التى سبق ذكرها، وهناك أيضا وسيلة أخرى قد تكون من أهم الوسائل فى تصوير العاطفة وبث الخيال فى الصورة التى تعبر عنها ونقصد التعبير بالمضارع فى الأحوال المسموعة أو بعبارة أخرى التعبير بالمضارع عن الماضى كأن الشاعر يريد أن ننتقل إلى الحالة معه وأن نشاهدها من جديد كأنها تقع أمامنا وكأننا نبصرها بأعيننا، من ذلك قول الأعشى:

أو كلما وردتْ عكاظَ قبيلةٌ بعثوا إلَيَّ عريفهم يتوسَّمُ

فكلمة يتوسم قد أفادت عن المعنى غير المنظور ما لا يمكن أن نعبر عنه بالألفاظ فقد جعلنا الشاعر نتخيل العُرَفاء وكيف كانوا يتعرفون الوجوه مُدقِّقين ناظرين، وكذلك قول البحترى حين وصف فى رثائه المُتوكِّل وقت قتله، إذ قال:

أدافع عنه باليَدَيْن ولم يَكُن ... لِيَثْنِي الأعادى أعْزَلُ اللَّيلِ حاسِرُه

فقد حمل البحترى خيالنا معه ودار به فى هذا المنظر الحزين. ويكثر هذا الأسلوب القصصى وحكاية الماضى كلما كان الكاتب أو الشاعر منفعلا وكلما أراد الكاتب أو الشاعر أن لا يقص بل يعرض نفس الحادث أمام أعين قرائه لينظروا ويتأملوا.

ومهما يكن فإن الشعر هو لغة العاطفة ولذلك كان من المألوف أن نرى فيه العبارات تحمل معانى عاطفية وأن نرى فيه أيضا من طرف آخر كل ما وضعته اللغة لإثارة العاطفة من أساليب أو أدوات أو استعمالات فكل ما قدمته اللغة من ذلك نجده فيه.

وليس ذلك فقط هو كل ما يميِّز الأسلوب العاطفي، فقد قلنا من حين قريب إن الشعر عاطفة ووجدان وهو لذلك لا يخضع للصدق والكذب وجمله لا يدخلها المنطق ولا الوقائع المادية، وهو من أجل ذلك أيضا يحسُن فيه الكذب أو بعبارة أخرى يظهر فيه الخيال، فمن أهم ميزات الأسلوب الشعرى ما يمتلئ به من لآلئ الخيال البديعة، والشعر قد يكون خيالا خالصا كالشعر القصصى، وقد نرى فيه خيالاتٍ أخرى صغيرة وهى ما نسميها بالصور البيانية، وذلك من أهم ما يميز الأدب، فالأدب قد يكون خُرافة كبيرة كما نرى فى القصص فى ألف ليلة وليلة، وقد يكون خرافة صغيرة كما يصادفنا فى لغته التصويرية مما يسمونه تشبيهاً ومجازاً واستعارة، فالشاعر إذا قال:

لا تعجبوا من بِلَى غِلالته ... قد زرَّ أزْرارَهُ على القمرِ

كان قد أنزل القمر من السماء إلى الأرض وألبسه ثياباً وغلائل، وهى خرافة ولكنها خرافة جميلة ومثلها قول بشار:

أَتَتْنى الشَّمْسُ زائِرةً ... ولم تَكُ تَبْرَحُ الفَلَكا

فهذه خرافة أخرى، فالشمس لا تزور أحداً، ولكنها خرافة لذيذة تسرنا وتتحفنا. والشعراء على هذا النحو يجعلون محبيهم أقماراً وشموساً ويتصورون من يتحدثون عنهم صُوراً خيالية مختلفة، وتلك زينة وبهجة، فهي صندوق الألوان عند الشعراء، وهي التي ترفع فنّهُم إلى درجة رفيعة، وقد درسها العرب تحت عنوان البيان ووسّعوا دراستها وأطنبوا في بحثها، ولا يهمنا أن نفصّل ذلك فتلك مهمة البلاغة، إنما يهمنا أن نلاحظ ملاحظة عامة أن أساليب الشعر تمتاز بما يكون فيها من خيال، والخيال أساس الفنون جميعا فالشجرة التي نراها في لوحة الرسام ليست هي بالضبط التي نراها في الطبيعة. وكثرته في الشعر تدل على حدة العاطفة، إذ يتصور الشاعرُ الشيءَ شيئا آخر فيُشبهه أو يُسمِّيه به.

وهذا الخيال يقوم في الشعر مقام صندوق الألوان في الرسم، فهو الذي يلوّن الموضوع وهو الذي يزيِّن المعاني بما يُضفيه عليها من حلي وزينة، والشعراء لا يأتون به ترفا فقط بل يجيئون به للتعبير عن شعورهم وعواطفهم، فابْنُ سَناءِ المُلْك إذ يتغزَّل قائلا:

ألقى حبائلَ صيدٍ من ذوائبهِ وصار يبكي بأشراكٍ من الشعَرِ

يعبر بهذه الصورة عن عاطفته نحو محبوبها، فذوائبها شباك وأشراك (جمع شرك: شبكة) تصيده ولا يمكنه الإفلات منها فهو طائر، وهو مصيد على كل حال، مهما جدّ في الإفلات ومهما جدّ في الهرب، وابن نباته إذ يقول متغزلا أيضا:

فديْتُكَ أيُّها الرَّامي بقَوْسٍ وحظٍ يا ضَنا قَلْبي عَلَيْهِ

يعبر بهذه الصورة أيضا عن أنَّه مقتول لا محالة، فالقوس مُسدَّدٌ إليه، وهو لا يستطيع الخلاص منه فهو لابد نافذٌ إليه، نافذ إلى قلبه فهو سهم يصيب فيُصْمي.

وهكذا يعبِّر الشعراء عن المعاني التي تجيش في نفوسهم تعبيراً تصويريًّا حسيًّا لا تعبيرا ذهنيا مجرداً، فهم من أهل الخيال ممن يجسِّمون المعاني، أو لا

يتصورونها بدون أجسامها، وهم فى ذلك يشبهون الأطفال إذ يجسمون الأشياء فنراهم يتحدثون إلى الكرسى والمائدة والجدار ويستمعون إلى هذه الأشياء بقلوب واعية، وكذلك يجسِّم الشعراء المعانى ويبثُّون الحياة فى الأشياء ويجعلون لها حياة وحركة وأيْدِياً وأرجلا ووجهاً وجسماً، وما الشاعر فى الواقع إلا طفل كبير فهو يشخِّص المعانى والأشياء، يشخِّص الموتَ مثلا كقول المتنبى:

وما الموتُ إلا سارقٌ دقَّ شَخْصُه يصولُ بلا كفٍّ ويسعى بلا رِجْلِ

ويبلغ الخيال ببعض الشعراء أن يجعلوا للشمس والقمر والسحاب والأرض وجدانات وعواطف ويعقدون بينها أنواعا من المودة والمحبة كما قال ابن سعيد الموصلىّ:

ولا يزال جَنينُ النَّبْتِ تُرْضِعُه حَوامِلُ المُزْنِ فى أَحْشا أَراضِيها

فالنبات ابن السحاب وهو يحمله فى أحشائه من الأرض ويرضعه بلبانه من الغيث. وعلى هذا النحو يسترسل الشعراء فى خيالهم فالربيع يحنو على أولاده من الأشجار ويتوِّجها بالأزهار والرياحين، ويداعبها بالنسيم العاطر والصَّبا الفياح.

وقد امتلأت القطعة التى مرَّت بنا آنفاً لأبى تمام بأنواع مختلفة من الخيال، ففى البيت الأول جعل الركب كأطراف الرماح فى الهزال من كثرة السير والتعب كما جعل الإبل أيضا رقاقا مهازيل، أما الليل فله سلطانٌ وقهرٌ على النفوس، وكلُّ ذلك لغاية يرى أبو تمام صُدورها، وقد سار هذا الركب على إبل تهدَّم سنامها وهزلت خاصرتها، إبلٌ رعتها الفيافى وقد كانت قبل ذلك ترعاها.

ونحن لا نصل إلى هذا البيت الأخير عند أبى تمام حتى نُلاحظ ملاحظة أخرى فى أسلوب الشعر، ذلك أنه يعتمد على التناقض فى التعبير، وهذا

التناقُض يعطيه جمالا ، وقد لحظه العرب من بعض نواحيه وسمّاه البلاغيُّون طِباقا قالوا إنه بديع أو نوع من أنواع البديع ومثّلوا له بقول دِعْبل:

لا تَعْجَبى يا سَلْمَ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ المَشِيبُ برأسِه فبَكى

فالضَّحك يُقابل البكاء، وقد جاء به لتتم الصورة على هذا النحو من التناقض المعجب، ولكننا لا نقف فى التناقض عند هذه الحالة التى ذكرها البلاغيون بل نوسعه لما يشمل بيت أبى تمام، فالتناقض فيه واضح، ونُوسِّعه أيضا لما يشمل المقابلةَ العامة بين حالتين متناقضتين كوصف البحترى لقصر المتوكل (الجعفرى) حال حياته وبعد وفاته، فإنَّ هذا الوصف العام اعتمد فيه البحترى على التناقض، قال:

تغيَّر حُسْنُ الجَعْفَرِىِّ وأُنْسُه وقُوِّضَ بادى الجعْفرِىِّ وحاضرُه
تَحَمَّلَ عنهُ ساكِنُوهُ فُجاءَةً فعادتْ سواءً دُورُه ومقابرُه
إذا نحن زُرْناه أجَدَّ لنا الأسَى وقد كان قبل اليوم يَبْهَجُ زائرُه
ولم أنْسَ وَحْشَ القصْرِ إذ ريع سِرْبه وإذ ذُعِرَتْ أطْلاؤُهُ وجآذُره
وإذ صيحَ فيه بالرَّحيل فهتِّكَتْ على عَجَلٍ أستَارُه وسَتائِرُه
ووحشَتَهُ حتى كأنْ لم يُقم به أنيسٌ، ولم تَحْسُنْ لعيْنٍ مَناظرُه
كأن لم تَبتْ فيه الخلافَةُ طَلْقةً بشاشَتُها ، والمُلْكُ يُشْرِقُ زاهرُه
ولم تجمعِ الدنيا إليه بهاءَها وبهجتَها والعيشُ غَضٌّ مكاسِرُه
فأين الحجابُ الصَّعبُ حيث تمنّعت بهيبتِها أبوابُه ومقاصرُه

فالتناقض الذى تلاحظه فى أسلوب الشعر لا يشتمل فقط على ما يسمى عند البلاغيين بالطِّباق إذ يضع الشاعر الضحك بجانب البكاء والفرح بجانب الحزن والشَّيب بجانب الشباب، أو كما يقول ابن الرومى:

فياله من عملٍ صالحٍ يرفعه الله إلى أسفلِ

بل هو يشمل كل ما يعمد فيه الشاعر إلى وصف حاله وما يقابلها كما رأينا عند البحترى، كما يشمل أيضا المدح بما يشبه الذم والعكس وهو تناقض واضح.

ويلعب هذا التناقض دورا هاما فى الفنون جميعها، ففى الرسم نرى اللون الأبيض بجانب اللون الأسود لتمييز الثانى وهم يدرسون فى مدارس الرسم تناسق الألوان، ويعتبر ذلك من أهم أسباب النجاح الفنى فى التصوير. وإذا انتقلنا إلى الموسيقى وجدناها مجموعة من التناقضات، فالنغمة المفرحة بجانب المحزنة، بل هى تناقض مطلق، وما هى الموسيقى أليست نغمة طويلة بجانب أخرى قصيرة، ونغمة مرتفعة بجانب أخرى منخفضة، وهكذا نرى التناقض من الوسائل الهامة فى التعبير الفنى، ونحن لا ننتقل بعد ذلك إلى قول أبى تمام:

وقد قرَّب المرمى البعيدَ رجاؤُه وسهَّلتِ الأرضَ العَرارَ كتائبُه

فماذا أراد بالشطر الثانى؟ يمكن أن يفهم على وجوه مختلفة، وهذا نوع من الاتساع الذى نجده فى الشعر وفى الأسلوب الأدبى الرفيع على العموم، ذلك أن الألفاظ ليست دقيقة وهى لا تواجه المعنى دائما بل كثيرا ما ترمز إليه. وللاتساع فى الشعر معنى آخر، إذ يستعمل الشاعر عبارات لا تحدد كعبارات التعجُّب والتحسُّر ونحوها، فمثلا يرى الشاعر منظراً مؤثّراً فيقول إنه فاتن، وكلمة فاتن كلمة واسعة لا تعطينا الحالة التى يعبر عنها بالضبط.

وإذا انتقلنا إلى الكلمات التى وضعت للعاطفة وجدنا اللغة لا تحددها إذ هى تشير إلى الحالة ولا تعبر عن الدرجة، إذا قال الشاعر أحب أو أكره، لم نعرف أى حب، فالحب على أنواع والكراهية على أنواع، هناك حب كحب مجنون ليلى، وثان كحب ديك الجن، وثالث كحب أبى نواس، وهكذا.. كلمات العواطف واسعة ولا تدلُّ دلالة كمِّيَّة على معانيها، فكثيراً ما تكون أضيق أو أوسع مما يلزم فهى غير مفصَّلة تماما على ما خلقت له، والشاعر ليس

عنده سوى هذه الألفاظ الواسعة للتعبير عما يجيشُ في نفسه، ولذلك كان يحتال في أحيان كثيرة بالخيال ليدارى العيبَ والنقص.

ولكن لا يزال الأسلوب غير دقيق ولا تزال تلقانا من حين إلى آخر أنواع من الغموض وقد تكون أهم خاصة في الشعر أنه غامض وقد لاحظ ذلك أبو إسحق الصابى في وضوح فقال إنَّ فرق ما بين الشعر والنثر أن الأول غامضٌ والثاني واضح، وقد علَّل الغموض بأن الشاعر محدودٌ بالأوزان والقوافي وترك أسباباً كثيرة أخرى أهمُّها أن الشعر يعبِّر عن العاطفة وهى بحرٌ واسعٌ لا يزال الغائصون فيه حتى الآن غارقين فى لجه، لا يستطيعون أن يكتشفوا كل ما فيه إلا تسميته باللاشعور كما يقول علماء النفس، ولكن ما هو اللاشعور وما فيه بالضبط؟ وقالوا إنه مستودع أشياء كثيرة، ولا يزال علم النفس جادًّا فى اكتشاف هذه الأشياء.

على كلِّ حالٍ من أهم ما يلاحظ فى أسلوب الشعر أنه غامضٌ، لأنه يعبِّر عن العاطفة وهى غامضة، وهل يستطيع أحد أحبَّ أن يفصح تماما عن حبه أو عاطفته، ولكن ما الحب؟ ذلك سرٌّ دفين يبعث الحيرة وينشر الارتباك ويجعله غير منطقى فى أحوال كثيرة، هى أنواع ووجداناتٌ تشبه الكهرباء لا نعرف ماهيَّتَها وإن كنا نرى آثارها.

بين اللفظ والمعنى

لعل الجاحظ هو أول من أثار من نقاد العرب مشكلة اللفظ والمعنى إثارة واسعة، فقد تحدَّث عنها في كتبه أحاديث كثيرة. وهو في كل شِقٍّ من هذه الأحاديث يرفع من شأن اللفظ ويغضُّ من شأن المعنى ، بل إنه ليسقطه إسقاطاً، فليس له فضل ولا مزية، ولا قيمة فنية. وانظر إليه يقول في هذا الصدد: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" وقَرْن التصوير بالصياغة في تعريف الشعر جعل كلمة اللفظ تشمل الصور البيانية عند جميع النقاد الذين خلفوا الجاحظ، فهم حينما يتحدثون عن اللفظ يريدون الجانب المادي وما ينطوي فيه من صور وأخيلة.

ويعجب الإنسان إذ يرى الجاحظ يذهب هذا المذهب وهو ممن عرفوا قيمة المعاني وشرفها وطرافتها، بل ربما كان أهمَّ كاتب في عصره عني بمعانيه، إذ كانَ يُوفِّر لها كلَّ ما يمكن من جدة وطرافة، وهو حقا يعني بألفاظه ولكنها عناية تابعة لمعانيه، إذ نراه يحدث فيها ضروباً من البسط والتكرار حتى يؤدي أفكاره أداء دقيقا. والجاحظ ليس من الكتاب اللفظيين، هو يعني بألفاظه ولكنها عناية محدودة فهي لا تنسيه معانيه، بل لعله يعني بمعانيه وما تتشعب إليه من شعب وما تتفرع إليه من فروع أكثر مما يعني بأساليبه وأن تظهر في صور رشيقة ومعارض أنيقة. ولقد كنا ننتظر منه أنْ يُشِيدَ بالمعنى قبل إشادته باللفظ، أو على الأقل أن يجمع في إشادته بين الطرفين المتجاذبين، فيدعو للمعنى كما يدعو للفظ، ولكن

المسألة في الواقع لم تكن مسألة مذهب أدبي فقط يدعو إلى تطبيقه، بل كانت مسألة مذهب ديني.

لكن الجاحظ يعتنق فكرة اللفظ كمذهب أدبي، وكان يعتنقها قبل كل شئ كمذهب ديني، فقد كان المتكلّمون من حوله يتحدثون في مسألة إعجاز القرآن وكان كل منهم يحاول أن يفسّرها بوجوه وعِلَل يستنبطها، وكانوا كلما عثروا على وجه أو عِلّة ردَّت عليهم فرق الزنادقة ردودا توشك أن تنقضها.

فكَّر المتكلمون في مسألة الإعجاز وقد دارت بينهم آراء كثيرة، قالت طائفةٌ: إنَّ القرآن مُعْجزٌ بمعانيه، ولكن ماذا يُراد بالمعاني؟ لئن كان يراد بها القصص، فالقَصص موجودٌ في التوراة وهي ليست معجزة، وإن كان يراد بها الحِكَم فكتب زرادشت فيها حكم كثيرة، وهذا ابن المقفع يستطيع أن يكتب كتابا كُلُّهُ حِكَمٌ وأَمْثالٌ. من أجل ذلك كله رأى المتكلمون أنَّ الاحتكام في بيان الإعجاز إلى المعاني غير دقيق لأن المعانى مشتركة بين الأمم وخرج النظام يقول إن إعجاز القرآن بالصرفة فالعرب كانوا يستطيعون أن يأتوا بمثله ولكن الله صرفهم عن ذلك، غير أن هذه العِلّة لا تشفي النفس المؤمنة، بل إنها تؤذيها، وقد آذت الجاحظ فيمن آذت، فأبى أن يأخذ برأى أستاذه وذهب مُغاضباً يبحث عن علة صحيحة، وكان أن هداه تفكيره الدقيق إلى مفتاح يفتح به باب هذا الإعجاز الذى كان يدنو منه أستاذه النظام وغيره من المتكلمين، وسرعان ما يرتدون عنه يائسين أن يقتحموه، أما هو فقد فتحه على مصراعيه بهذا المفتاح الطريف الذى سماه في كتبه باسم النظم .

ذهب الجاحظ إلى أن القرآن معجز بنظمه وتأليفه، ففي هذا الجانب يستقر جماله الفنى الذى أعجز العرب أن يأتوا بمثله، وقد اندفع يشيد في الأدب كله باللفظ ، فهو وحده معيار البلاغة لا المعنى كما يظن بعض الناس، فالمعانى مطروحة في الطريق لَقًى بين العرب والعجم والبدو والحضر. وقد أخذ الجاحظ

يرفع في كتبه من شأن اللفظ ويحتج له احتجاجاً شديداً تارةً بما يذكره من آرائه، وتارة بما يقص من آراء غيره من الأدباء أصحاب البيان والتحبير. فمن ذلك ما نقله عن أحد الربّانيين إذ كان يقول في إحدى عظاته: "أنذركم حُسْنَ الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإنَّ المعنى إذا اكْتَسى لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سَهْلاً، ومنحَهُ المتكلّمُ قولا متعشّقاً صار في قلبك أحلى ولصدرك أملى، والمعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة، وأُلبست بالأوصاف الرفيعة تحولت عن مقادير صورها وأربت على حقائق أقدارها بمقدار ما زُيِّنتْ وعلى حسب ما زُخرفت". فاللفظ الرشيق الأنيق يؤثر في القلوب تأثيراً شديداً، تأثير البحر الذي يبهر العقول، فإذا بك ترى المعاني والأفكار بصور جديدة غير صورها وفي حلية تربى بها على حقائق أقدارها.

وعلى هذا النمط أخذ الجاحظ يوثق دعوته إلى اللفظ وتحبيره بما يصور من آراء الأدباء والنقاد، وقد تعقّبه ابن قتيبة خصمه العنيد فذهب في مقدمة كتابه الشعر والشعراء إلى أن البلاغة غير مقصورة على اللفظ، فهي قد تكون فيه فقط، وقد تكون في المعنى هو الآخر فقط، وقد تكون فيهما جميعاً، وقد تنقصهما جميعاً. ليس اللفظ وحده هو الذي يعطي النماذج الأدبية قيمتها من فن وجمال، فالمعنى يشركه في ذلك سواء بسواء، إذ يوصف بالرداءة والقبح كما يوصف بالجودة والجمال. وانتشرت فكرة ابن قتيبة وتأثر بها كثير من النقاد من مثل قدامة فقد تكلّم في كتابه نقد الشعر عن جودة اللفظ ورداءته وجودة المعنى ورداءته، كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف. وكذلك ذهب هذا المذهب أبو هلال في كتابه الصناعتين، فقد احتفل باللفظ والمعنى جميعاً، أما المعنى فعقد له فصلا بَيَّن فيه متى يكون حسناً مستقيما يقبله النقاد ومتى لا يكون. ولكي يدل على قيمته ذكر أن من عرف لغة أجنبية غير لغته مكّنته من التنويع في أفكاره والتصرف في معانيه على نحو ما كان من عبد

الحميد الكاتب فإن معرفته باللغة الفارسية كانت سبباً مهمّاً في جودة ترتيبه أفكاره ومعانيه، ثم رجع أبو هلال فعقد فصلاً آخر للفظ نقل فيه بعض عبارات للجاحظ مبيناً قيمته وما يضفيه على النماذج من آيات فنية باهرة. وبذلك جمع أبو هلال في كتابه بين الدعوة للفظ والمعنى وكأنه كان يرى أن البلاغة حظ مقسوم دائر بينهما جميعاً.

وواضح أنَّ هؤلاء النُقَّاد السابقين فَصلُوا بين اللَّفْظِ والمعنى إذ تحدثوا عنهما كشيئين منفصلين إلا أنَّ ذلك – فيما يظهر – لم يقع من نفس ابن رشيق موقعاً حَسناً، فرأيناه في كتابه «العمدة» يقول في فصل فتحه لبحث مشكلة اللفظ والمعنى: "إنَّ اللفظ جسمٌ وروحُهُ المعنى، وكما لا يمكن الفصل بين الجسم والروح كذلك لا يمكن الفصلُ بين اللفظ والمعنى". ويستمر فيشبه ضعف اللفظ بضعف الجسم وما يعتريه من الشلل والعور كما يشبه ضعف المعنى بمرض الروح وتأثيره في الجسم. ولم يعترف ابن رشيق بالفصل بين اللفظ والمعنى كما صنعت جمهرة نقاد العرب، فقد كان يرى أنهما متلازمان وأن ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر. وليس من شك في أن تلك نظرة دقيقة، فاللفظ إذا وُصِفَ بالغرابة أو الابتذال كان ذلك وصفاً للمعنى الجاثم وراءه، وكذلك الشأنُ في المعنى إن وُصف بالوضوح أو الغموض كان ذلك وصفاً للفظ الذي يكشفه ويجلوه.

ليس اللفظ والمعنى شيئين منفصلين كالكأس وما يكون فيها من شراب ، بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته، غير أن نقاد العرب لم يلتفتوا إلى ابن رشيق وفكرته، وظلوا مشدودين إلى الفكرة القديمة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، وقد استمرت كثرتهم تقف في صَفّ الجاحظ وما يقول به من أن اللفظ هو كل شئ في الأدب حتى لنرى ابن خلدون في القرن الثامن الهجرى يدعو دعوته !.

وقد كان لشيوع هذه الفكـرة واستقرارها في نفوس النقاد والأدباء آثارمختلفة، أما من حيث النقاد فإنها لونت أبحاثهم بلون خاص، جعلتهم يُعنون باللفظ عناية واسعة كادت أن لا تترك فيهم بقية لبحث جوانب أخرى في النماذج الأدبية. ويجد القارئ الكريم دراسة مفصلة في كتاب المثل السائر لابن الأثير تستوعب كل ما وضعوه من قواعد وأصول في بحث اللفظ وما يطوى فيه من قيم فنية مختلفة. وإن من يرجع إلى هذه الدراسة يلاحظ أنها مع اتساعها لم تلم بكل ما كان يحسن أن يلموا به في هذا الجانب، وذلك لسبب بسيط جداً هو أنهم بحثوا اللفظ كشيء منفصل عن المعنى قائم بنفسه مستقل تمام الاستقلال، فلم يربطوا بينهما أى ربط ولا بحثوا في تشاكلهما أى بحث إلا إشارات طائرة حين يتكلمون عن الجزالة والرقة والإيجاز والإطناب. ولكنها إشارات قلما أغنت شيئاً، ونحن لا نرتاب في أنهم لو عُنوا حقّاً بهذا الجانب من الصلة بين اللفظ والمعنى فدَرَسوه دراسة مستفيضةً لخرجت إليهم أبحاثٌ كثيرةٌ في التشاكل بين الفكرة وما يمثلها من صوت، والوزن وما يلائمه من موضوع، فكنا نعرف أى الأوزان يصلح للغزل أو الرثاء مثلا وأيها لا يصلح وأى الشعراء يمثل معانيه في ألفاظه وأيهم لا يمثل، غير أنهم شغلوا عن ذلك كله بأبحاث نظرية في اللفظ فتلك كلمة غريبة في السمع، وتلك أخرى ثقيلة في النطق وقلما حاولوا أن يدرسوا اللفظ دراسة صوتية عميقة تربط بينه وبين قائله أو تربط بينه وبين موضوعه.

هذا فيما يختص بالنقاد وأبحاثهم. أما فيما يختص بالأدباء ونماذجهم فإنَّ شُيوعَ هذه الفكرة ورُسوخَها في أنفسهم جعلهم أدباء لفظيِّين يُعْنَوْنَ بتحبير اللفظ وتنميقه وخَلْع كل ما يمكن من وسائل الزخرف والزينة عليه، أما المعنى فقد انصرفوا عنه أو كادوا. أليس لَقًى في الطريق يمكن كُلَّ شخص أن يعثر عليه كما يقول الجاحظ؟ إنه، ليس إذن الجانب الطريف في النماذج الأدبية، إنما

الجانب الطريف حقّاً الذى تظهر فيه مهارة الأدباء ويتفاوتون من أجله تفاوتاً عظيماً هو اللفظ وما يتصل به من تجويد وتحسين. وبذلك أصبح الأدباء وخاصة بعد القرن الرابع الهجرى يعنون بأساليبهم ولا يعنون بأفكارهم إلا فى القليل النادر. فقد أصبح الأساس أن يعنى الأديب بتعبيره لا بتفكيره وأن ينمِّق هذا التعبير بكل ما يمكن من وَشْي وتطريز. ومن العبث أن نبحث بين هؤلاء الأدباء عن كاتب أو شاعر يزاوج بين حسن التعبير وحسن التفكير، فقد انصبت عناية الكثرة على اللفظ وما يتصل به من المعارض الأنيقة، وقلما سمعنا صَوْتاً يرتفع بالعودة إلى جمال المعنى كما كان الشأن فى القرنين الثانى والثالث، فقد استقر فى النفوس أن الجمال المستتر جمال الروح والمعنى لا قيمة له، إنما الشئ القيم حقّاً هو جمال الجسد واللفظ وما يتصل بهذا الجمال من حلى ووشى وترصيع. وسرعان ما أصبح الأدب العربى تحت تأثير هذه الدعوة ورسوخها فى القلوب أدب مادة وحسن وزخرف فلم تعد تظهر فيه عناية بمعان جديدة، ولا موضوعات جديدة، إذ ولّى الأدباء وجوههم نحو اللفظ فهو معيار الجمال، وواجب الأديب الممتاز أن يوفر له كل ما يمكن من ألوان الوشى وأصباغ الزينة.

الصلة بين الأدب والفن

الفن كلمة عامة تُطلق على أشياء كثيرة فكل ما مثّل مهارة في عمل من الأعمال فهو فن، وهناك مئات من الفنون كالطهى والنجارة....إلخ.

والفن يسبق العلمَ دائما، فالناس يعالجون المسائل معالجة عملية فنية ثم توضع لها القواعد والقوانين فتنشأ العلوم، فالزراعة فن فى الحقل وهى علم فى كتاب الزراعة، والهندسة فن فى البناء وعلم فى كتاب الهندسة، وهكذا فالفن يُعنى بالناحية العملية أما العلم فبالناحية النظرية.

والفنون قسمان: فنون مفيدة نافعة كالنجارة والحدادة وغيرهما، وفنون جميلة لا يراد بها النفع وإنما يراد بها الجمال كالرسم والنحت والموسيقى والأدب. وتنقسم الفنون الجميلة إلى نوعين: سمعية تُدرك بالسمع وهى الموسيقى والأدب، وبصرية تُبصر بالعين وهى الرسم والنحت.

وتلحظ الصلة بين الأدب والفنون الجميلة من وجوه كثيرة. فهما يشتركان فى الغاية وهى في الفنون واحدة: وهى إظهار ما فى الكون من جمال، فالمصور والنحات والأديب والموسيقي كل هؤلاء صناع مهرة يقدمون آثارهم للناس فى ثياب ساحرة تسترعى ألبابهم. ونحن نرى متاحف الفن تقام فى كل مكان عند الأمم المتمدينة فتجذب الناس إليها ليشاهدوا جمالها، والناس يعجبون بالفن لجماله حيث يرون فيه عاطفتهم الفنية، وقديماً قالوا إن الله جميل يحب الجمال وكذلك يحبه الإنسان فى كل شئ ويطلبه فى جنسه وفى غيره مما تشتمل عليه الآثار الفنية المختلفة.

كما يشتركان في الوسيلة، وهـي فـي الفنـون لا تُكتسـب ولا تجتلـب بـل تعتمد قبل كل شئ على الاستعداد الطبيعي ولهذا كنا نسـمع كثيرا فـي الشـعر كلمات الوحي والإلهام فهي هبة يمنحهـا الله مـن يشاء مـن عبـاده. وقـد تخـرج الجامعـة الأديـب وقـد يخرجـه الشـارع فليـس للأديـب مكـان معين وليـس مـن الضروري للفنان أن يخرج من مدرسة فها هو شكسبير لم يدخل الجامعة.

على أنه ينبغي أن لا نبالغ فهناك مدارس أُنشئت لتعليم الفن وهناك أساتذة حاولوا إخضاعه لقواعد. وينبغي للفنان الحديث أن ينظر في هذه القواعـد، وأن يتمرّن على ما سبقه من أمثلة حتى لا يقع في بعض الأخطاء، وكلمة "بعض" هنا مقصودة فنحن لا ننكر أن الفنان قد يظهر ولو لم يطلع على هذه القواعد. وعلى كل حال يحسـن أن ينتفـع الفنـان بالماضي لا أن يـذوب فيـه بـل يحتفـظ لنفسـه بشخصيته الخاصة في فنه.

ويتفقان في وسيلة الحكم عليهما. فنحن نحكم على الفنون بمعيار واحـد لا يتغير وهو الذوق، فهو الحاكم في الفنون ومنه نستمدّ أحكامنا الفنية. وكمـا أن المنطق يحكم العلوم كذلك يحكم الذوق الفنون وقد اكتشفت قواعد المنطق منـذ أرسطو، وأما قواعد الذوق فلم تكتشف تماما حتى اليوم. ومن الصعـب أن تـرد زميلا لك عن رأيه في جمال شئ تراه أنت غير جميل. وهذا هو الذي يقيم صعوبة أمام إخضاع الأذواق لقواعد معينـة، فالنـاس يختلفـون فـي أذواقهـم ولا يزالـون مختلفين، ولكلٍّ ذوقه الخاص. وهذا الاعتراض الوجيه يمكـن أن ندفعـه فنقـول إن هناك ناحية مشتركة بين الأذواق وهناك ناحية فردية خاصة بكل ذوق، وكما أن أوراق الشجرة واحدة فإن بينها اختلافاً إذ الورقة لا تتحد مع أختها تمام الاتحـاد لا في الطول والعرض والثّقـل واللـون، فكذلـك الأذواق لا تتحـد لكـن يوجـد بينها صفة من الاتحاد هو نفـس الاتحـاد بـين أوراق الشـجرة. وحـاول النقـاد أن يكشفوا جانباً من هذا الاتحاد، ولكن دائما توجد جوانب غير مكتشفة.

هذه هي النواحي التي تشترك فيها الفنون، أما النواحي التي تختلف فيها فواضحة، فلكل فن مواده الخاصة: مواد الموسيقى النغمات والأصوات، والأدب مواده الألفاظ والجمل وهكذا .. ولنقف قليلا لنقارن بين الأدب والرسم ثم بينه وبين الموسيقى.

يشترك الأدب والرسم في الغاية وهي الجمال ولكن هل يكفي أن يشترك شيئان في غاية واحدة لنقول إنهما شئ واحد. لقد قال الرومان قديما: "الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق" ولكن هذا القول يحتاج إلى إمعان نظر فليس الأدب والرسم شيئاً واحداً وغاية ما في الأمر أن أحدهما صامت والثاني ناطق بل هناك خلاف واسع في طبيعتهما الداخلية فالرسم فن بصري والأدب فن سمعي، ولكل منهما مواده الخاصة، فليس من شك أنَّ الخُطوط ليست ألفاظاً وأن العيون ليست آذانا.

وهناك نَواحٍ يظهر فيها الفرق بين الفنّين واضحاً فالرسم لا يستطيع إعطاء صور للمناظر والأشياء الواسعة لأنه محدود بمكان خاص وإطار خاص أما الأدب فإنه ينجح في أن يعطينا صُوَراً للمناظر الواسعة إذ هو غير محدود بمكان خاص ولا بإطار خاصّ. ولكن كيف يرسم الأديب وكيف يرسم المصوِّر؟

أول ما يلاحظ من ذلك أن المصور إذا أراد أن يرسم شيئاً رسمه بأجزائه كلها وجمعها في مكان واحد أما الشاعر فإنه يفرق رسمه في أمكنة متفرقة من قصيدته أو مقالته وأذهاننا هي التي تربط أجزاء الصورة بعضها ببعض بسرعة مدهشة حتى يخيل إلينا أن هذه الأجزاء جميعها شئ واحد، فالأديب يقودنا من جزء إلى جزء أما المصور فيعرض علينا الأجزاء كلها دفعة واحدة.

وشئ آخر وهو أن المصور إذا أراد أن يرسم شيئا جميلا أعطانا صورة له تُظْهِر جماله في جميع أجزائه وتمثل كل أنواع الفتنة المغرية فيه. أما الأديب فإذا

أراد أن يرسم صورة جميلة فماذا يصنع؟ إنه ينظم قصيدة طويلة لا يدخل أثناءها في التفاصيل ولا في وصف الأجزاء. أما في الرسم فيعني الرسام بالتفاصيل والأجزاء وكيفية رسمها على نحو ما يلاحظ في رسم الأنف والأذن ... إلخ ، ولا يعنى الأدب برسم الأعضاء الجسدية عضوا عضوا، إذ الأديب لا يعرض علينا أعضاء الجسم مثلا بصورة معينة بطول وعرض خاصين، وإنما يذكر جملا مقنعة نتخيل نحن بها الصورة الأصلية. إذا أراد مثلا أن يصف العين بالجمال، قال مثلا إنها عين ماهرة أو خلابة وإذا أراد مثلا وصف الفم بالجمال، قال "إن ابتسامته رائعة أو فاتنة" وهكذا جمل مقنعة نتخيل بها الصورة. وهنا يكون إبداع الأدباء إذ يذكرون لنا خواطرهم فيصفون لنا اللذة والرغبة والمتعة ويتركوننا نرسم الجمال لأنفسنا وتنطبع صورته في أذهاننا. وبعبارة مختصرة نحن في الرسم نبصر الصورة أما في الأدب فنتخيلها.

ويشترك الأدب والموسيقى في أشياء كثيرة فهما يشتركان في أنَّ كلاً منهما فن سمعي يدرك بالسمع، ويشتركان في الغاية وهي الجمال، ويشتركان في المواد فمواد الموسيقى الأصوات ومواد الأدب الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات ولكن اشتراكهما في مواد كثيرة لا ينتج أنهما شئ واحد. فالأدب غير الموسيقى والأديب غير الموسيقار ولعل أهم فرق بينهما أن الأدب يخلد بعد موت صاحبه أما الموسيقى فترتبط بصاحبها. ولكي نسمع قطعة موسيقية خاصة ينبغي أن نذهب إلى مكان خاص وأن نتهيأ تهيؤاً خاصًّا؛ فسترى الموسيقار ولن تراه رؤية شخصية بل ستراه في جماعة وللجماعة تقاليدها الخاصة، أما الأديب فإنك تقرؤه في حياته وبعد مماته ولا تتطلب منك القراءةُ مكاناً خاصًّا ولا زمناً خاصًّا. ولا يعترض بأن القطع الموسيقية تسجل الآن فإنها تُسجل بطرق جديدة ليست من طبيعة الفن، أما تسجيل الأدب بالمطابع فلا يعطينا جديداً لأن الناس كانوا يتناولون الأدب قبل أن يكتبوه وقبل تقديمه بحروف الطبع وكانت الرواية

الشفوية تقوم مقام المطبعة الآن.

ولا ينكر أحد الصلة بين الموسيقى والأدب فالصلة بينهما أوضح منها بين أى نوعين آخرين من الفنون فالشاعر ينظم قصيدة والموسيقار يلحنها والموسيقار يضع قطعة موسيقية والشاعر ينظم عليها مقطوعة فالفنّان يلتقيان وقد يتّحدان.

وشئ آخر وهُوَ أنَّ الأدب يعتمِدُ على الموسيقى فى أُسْلُوبه اعتماداً تاما، ولا نعنى الموسيقى الظاهرةَ التى ضبطها علماءُ العروض وإنما نريد الموسيقى الخفيَّة التى نحِسُّ بها فى الشعر والنثر على السواء وهى تنبع من اختيار الأديب لكلماته المنغمة الموفقة كل كلمة كأنها نغمة وكل جملة كأنها لحن.

وجمال هذه الموسيقى لا يمكن ضبطه ولا حصره، وأكبر الظن أنَّ للأديب أُذناً داخلية تسمع بينما ينتج أدبه تسمع كل شكلة وكل حركة وكل حرف بوضوح تامّ، وهو سر جمال الأدب. والأدباء لا ينسجون آثارهم الفنية بسهولة كما قد يُظَن وإنما يجدون فى نسجها عناء وصعوبة، فاختيار الكلمات من أشق الأشياء وهى لا تأتيهم مصادفة وإنما يبحثون عنها ويفتّشون طويلا.

ونحن نلمس جمال هذه الموسيقى إذا قارنّا بين أسلوبين أحدهما جيد والآخر ردئ، فليس من شك أن الأذن الحساسة يؤلمها الأسلوب الردئ كما يتألم الإنسان من أغنية رديئة، وهو يرتاح إلى الأساليب الجيدة ارتياحه إلى الأغانى الجيدة.

وإذا أردنا أن نكشف هذه الموسيقى ينبغى أن نقف عند الأسلوب الجيد ونعيد النظام فيه فإننا حينئذ لا نجد التنغيم الأصلى، والأديب يستمد موسيقاه من شيئين: من اختيار الألفاظ ومن ترتيبها. ومن الصعب بيان هذه الموسيقى الخفية وكشفها كشفاً خالصاً فإنها لا توزن ولا تُكال، وإنما تذاق، فإن أصحاب الأذواق السديدة هم الذين يدركونها إدراكاً واضحاً.

ماهية الألوان الفنية

قد يكون من الصعب أن يتحدث ناقد عن ماهية الألوان الفنية، وبيان طبيعتها وحقيقتها، فغير قليل من الغموض يحوط صناعتها، ويقف بيننا وبين معرفة أسرارها. غير أن من واجبنا دائماً أن نحاول الكشف عن هذه الأسرار وإذاعتها، حتى نحقق لأنفسنا فهماً دقيقاً، أو على الأقل فهماً واضحاً بالفن وطبيعته وطبيعة صناعته. ونحن لا نرتدّ في هذا الصنيع إلى فكرة التعريف، فعقلية العصر الحديث لا تؤمن بتلك الفكرة التي سرت من التحديد المنطقي واللغوى، والتي نراها قاصرة عن بيان حقائق الأشياء وطبائعها، إنما يؤمن العقل الحديث بالتحليل الذى يقوم على التقسيم والمقارنة ومعرفة الخواص والصفات معرفة دقيقة، ولكن كيف نحلل الألوان الفنية، وما وسائلنا إلى ذلك؟.

إن هذه الألوان تختلف باختلاف الفنون، فألوان فن كالرسم، ليست كألوان فن آخر مثل الشعر: الأولى يمكن أن تنظر وأن تحدد وتُعين بمكان خاص ولوحة خاصة، ولذلك كانت دراسة الألوان في الرسوم دراسة واضحة قد عرفت أصولها واكتشفت رسومها، أما ألوان الشعر فلا تزال مُبهمة لما تتضح أوصافها وشاراتها، لأنها لا تتقيد بمكان من لوحة نبصرها، إنما تشيع في زمان ممتد تنبسط فيه صورها وأصباغها التي تفترق بافتراق المناظر والمواطن، كما تفترق زرقة وحمرة وخضرة، فإذا الباحث حائر يريد أن يجمع اللون في حيِّز معين، فيستعصى عليه إذ يراه يهتز في أزمان واسعة، ما تزال تُصبغ حواشيه فيها بتلوُّنات تغير في إطاره أو في داخله تغيرات تنفذ به إلى ما لا يحصى من أصباغ، تقع بين طرفي اللون الفاقع والباهت.

ليس من السهل أن نحدد اللون في الشعر، فاللون يكون على ألوان مختلفة، أو كما نريد أن نصطلح يكون على أصباغ مختلفة، فله تلوناته التي نراها داخل ورقة من شجرة لا تكون في جميع جوانبها بصبغ واحد، بل له تلوناته التي نراها داخل اللون في الطبيعة، إذ يكون على صور وأشكال مختلفة، تختلف باختلاف مناظره ومواطنه، كما تختلف باختلاف أوضاعه، وما ينعكس عليه من أشعة وأضواء، فإذا هو يتحول عن لونه، أو بعبارة أدق عن صبغه، إلى صبغ جديد مخالف. غير أن تلك الحقيقة الكبرى التي توشك أن تجعل ألوان الشعر غير منحصرة ولا محدودة، بحيث يستطيع الباحث أن يحللها تحليلا دقيقاً، ينبغي أن لا نُولّي وجوهنا عن غايتنا، بل ينبغي أن نستعين بها على خبء هذه الألوان ومستورها؛ فنحن إنما نديرِ أبصارنا من الشعر إلى الطبيعة، حتى نعرف أن الصحيفة لا تتبدل، وأن من الممكن أن نطبق ما نعرفه في إحدى الصحيفتين على الأخرى دون أن نقع في حيرة أو اضطراب. ولعل أول ما نلتفت إليه من ذلك أن الألوان في الشعر يمكن أن تنقسم – كما تنقسم في الطبيعة – إلى ألوان زاهية وأخرى قاتمة.

أما الألوان الزاهية فهي التي توجد في الشعر دائما، وهي الألوان الذاتية البهيجة التي زيَّنهُ بها الصانع الأول، واقترحها يُوشّي بها أجنحته، حتى تضيء بتلك الألوان الخالدة التي ينبع بعضها من التصوير وبعضها من الموسيقى. هناك إذن في الشعر ألوان متأصلة توجد فيه دائما مهما تكن لغته ومهما يكن موطنه، ومهما تختلف أدواته ووسائله، وهي ألوان تستمد وجودها آونة من الأشباح التي تحدث حركة دائمة في الشعر، وآونة أخرى من الأصوات التي ما يزال الشاعر يؤلف بينها وينسق، حتى لتتحول جوانب منها إلى ما يشبه ايقاعات الرقص، فالألفاظ تتشابك وكأنها تريد أن تتعانق، ذاهبةً رائحةً في موازنات ومعادلات غريبة.

وأما الألوان القاتمة فليست من طبيعة الشعر، ولا من جوهره، ونقصد بها تلك الألوان التى تتسرب إليه من الفلسفة أو الثقافة، فهى ألوان ليست فنية، وليس من طبيعتها أن تكون زاهية، ليست كالألوان الأولى: ألوان من نوع مخالف، هي ألوان فلسفية أو هي ألوان ثقافية، وهى لا تصيب الشعر بآية من جمال إلا حينما يأخذها شاعر ممتاز، ويحولها عن ألوانها الأصلية إلى ألوان جديدة يجعلها ألواناً زاهية أو ضاربة إلى الألوان الزاهية: يخرج ما فيها من قتمة، ويحولها إلى ألوان فنية مفرحة. فالفلسفة تتحول إلى فن، والتاريخ يتحول كذلك إلى فن، وكل نبع ثقافي يتحول إلى نبع فنى، تضئ مياهه بألوان غريبة، ليست هى ألوان القاع الذى جاءت منه، إنما هى ألوان الوادى الذى تتحول إليه والذى يحيلها إلى بدع جديد، فإذا هى تتراءى على أشكال غير أشكالها، وتنقلب إلى صور غير صورها، تنقلب إلى عجب من الفن والتصوير، على تلك الشاكلة التى نرى فيها السحاب القاتم حينما يصبغ بحمرة الشفق فتلتمع ألوان بهيجة فى كُفَفه وحواشيه.

والألوان في الشعر كما تختلف هذا الاختلاف العام من زاهية وقاتمة تتحول عن صورتها، كذلك تختلف فى نفسها بحسب ما يصيبها من ألوان أخرى تتعلق بها فإذا هى غير شياتها وألوانها. وكما أن اللون يتحول عن شكله حين يمر في ضوء صناعى أحمر أو أزرق أو أخضر، فكذلك اللون فى الشعر يختلف في تلونه أو في صبغه، حين يمر فى ثقافة جديدة أو فى مدنية جديدة. وكم من لون ذاتي التف عليه أو احتضنه لون ثقافي أو فلسفى، أو دار معه دورة على أى شكل أو أى وضع فإذا هو غير صورته المألوفة. وانظر فى لون الطباق المعروف، فقد مرَّ فى ضوء صناعي من الفلسفة عند أبى تمام، فاستحال إلى لون مخالف، استحال إلى لون التناقض وهو لون قاتم، غير أن أبا تمام عرف كيف يحوله إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهية، واقرأ هذا البيت فى بعض ممدوحيه:

صيغتْ له شيمةٌ غراءُ من ذهبٍ لكنها أهلك الأشياء للذهبِ

فستجدك أمام تفكير غريب، شئ يهلك نفسه، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الهلاك الغريب الذى يستخرجه أبو تمام بقانون التناقض، فإذا هو يعبر عن ممدوحه بصورة متناقضة، ولكنها صورة ذهبية تخلد فى نفوس السامعين لغرابتها وما بها من لمعان الذهب، بل من لمعان الفلسفة والفن. وانظر إلى قوله:

بيضاءُ تَسْرِى فى الظلام فيكتسى نوراً وتَمْشِى فى الضِّياء فيظلمُ

أرأيت إلى هذا التناقض وهذا الضياء المظلم؟ إن حقائق الأشياء تتغير فى شعر أبى تمام تغير هذا الضياء، وإنه لضياء غريب لا يستطيع شئ أن يعبر عن فتنته إلا أن يعود أبو تمام فيتصور السَّحَر كأنه ضحى إذ يقول فى الربيع:

لما بكتْ مُقَلُ السَّحاب حَياً ضحكت حواشى خَدِّهِ التُّربِ
فكأنه صبحٌ تبسَّم عن سَحَرٍ ضئيل فى ضُحًى شَحِبِ

وعلى هذا النمط ما نزال نرى أبا تمام ينقل النهار إلى الظلام والظلام إلى النهار، ويستخرج من ذلك ألواناً متعاكسة، تخرجنا من أوقاتنا التى تقيدنا، وتطلقنا من عقال أمكنتنا، وتجعلنا نتحرر فى داخلنا من كل ما يتعلق بنا. وانظر إليه إذ يقول:

مطرٌ يذوبُ الصَّحوُ منه وبعده صحوٌ يكادُ من النضارةِ يمطرُ

أرأيت إلى هذا المطر الذى يمطر صحواً، وهذا الصحو الذى يكاد يمطر مطراً ؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التى توشك أن تجعل الصحو يمطر؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبى تمام كيف يحيلها إلى هذه الصورة من الحياة والمطر. وإن كنت تعجب من هذه النضارة الممطرة، فارجع إلى شعره تجد نضرة أخرى شاحبة لعلها لا تقل عنها غرابة إذ يقول:

ربَّ خَفْضٍ تحت السُّرَى وغَناءٍ   من عناءٍ ونضرة من شحوبِ

فالنضرة قد تكون زاهية، وقد تكون باهتة، ويستخرج أبو تمام من أحوالها صوراً متناقضة؛ فإذا هو يهيجُ مشاعرنا، وينفخ في أرواحنا وعقولنا بهذا البوق الغريب من التناقض أو الطباق، وما أصابه من عمق الفلسفة.

ونحن نعود فنلاحظ من طرف آخر أنَّ اللون لا يتكرَّر في صورة من صوره، فمهما تراكمت أوضاعه وأصباغه، فلن تجد وضعاً ولا صبغاً مُكرَّراً. وكما أنَّ الزمان لا يعود وإنما يمتد، كذلك اللون في الشعر لا يعود وإنما يمتد، وهو أثناء امتداده تتغير أصباغُه وأوضاعُه بحسب ما يمر فيه. وإذا كنا نرى منظر المياه يختلف باختلاف ما يقع عليها من حركات، وما يعلوها من زبد وأمواج، والمياه واحدة لم تتغير، فكذلك اللون في الشعر دائماً يتحرك هذه الحركة، فإذا هو يرى متموجاً، أو متقوساً، أو منحنياً، أو في شكل دائرى أو كروى، إلى ما لا يحصى من صور وحركات لا سبيل إلى حصرها أو ضبطها، إلا إذا استطعنا أن نحصر أو نضبط الأشكال المتعاقبة لأمواج ما تزال بين صعود وهبوط على ساحل تختلف مناظره باختلاف ما يستقبل منها، وما يقبل به من تلقاء نفسه عليها.

اللون في الشعر غير منحصر لا نستطيع أن نحدده، أو نعينه، إذ يتراءى في كل منظر وفي كل موطن بأوصاف تختلف باختلاف المناظر والمواطن ، وما يتّشِحُ به من ألوان أخرى، قد تطوّقه أو تُنطّقه أو تقع في ذروته، أو في حاشيته. ليس في الشعر لون مادى جامد، فاللون فيه دائماً لون سائل، كلما مر على عنصر أو طبيعة مغايرة من الفكر تحول عن شياته وسماته إلى أوصافٍ لا تحصى من الألوان والأصباغ.

وأنت تستطيع أن تعود إلى تلك الألوان الكثيرة التي اصطلحنا عليها، والتي تقوم أسماؤها بيننا وبين رؤيتها في حقيقتها، وتطبق عليها هذه الفكرة،

فإنك ستراها تأخذُ أشكالا جديدةً في نفسك، ولن تصاب بعقم ولا جمود بعد اليوم، بل ستفهم هذا الجانب الفنى فى صناعة الشعر فهماً لا أزعم أنه دقيق، ولكنى أزعم أنه يكشف لنا عن جوانب لم نكن نحسن النظر فيها، وكنا قد ألفنا أن نُفكّر بالاسم والتعريف، لا أن نُفكّر بالعقل والتحليل، فإذا اللون فى الشعر يُطوى منا، وإذا هو يدور في أوعيته بعيداً عنا وعن أنظارنا التى قلما علق بها شئٌ منه ومن أصباغه وأوضاعه.

الوحدة الفنية لا تتكرر

لعل أهم ظاهرة تفسر الفنون وتميزها أن وحداتها لا تتكرر، فليس هناك نموذجان فنّيان من صورة واحدة ولا من طراز واحد. كل نموذج فني له شخصيته التي يفترق بها من أمثاله، وطرافته التي ينفصل بها من نظرائه وأشباهه. فلا يوجد نموذج يتحد مع غيره، بل لا توجد وحدة داخل نموذج تتحد مع غيرها من وحدات في نماذج أخرى.

إذا نظم شاعر قصيدة في رثاء، ثم أراد أن يرثي مرة أخرى، وجدنا أفكاراً جديدة، وإذا أعاد فكرة حوَّرها تحويراً يكاد ينسينا أصلها. وغير الرثاء من موضوعات الشعر، ليس هناك قصيدتان تتحدان في الأفكار، ولا في الخيالات، ولا في الأصوات، ولا في أي جانب من الجوانب الفنية الخاصة.

والشأن في الموسيقى والرسم والنحت كالشأن في الشعر، كلما أنعمت النظر وجدت فروقا وخلافات لا في النماذج فقط، بل في وحدات النماذج، وكما أن الجمال في الطبيعة لا يتكرر بنفس الشكل والصورة، بل دائما نرى وجوهاً جديدة وألواناً جديدة، كذلك في الفن: لا تتكرر وحدة من وحداته ولا جزئية من جزئياته؛ فالفردية أصله وأساسه، كل وحدة فرد مستقل بنفسه، له وضعه ولونه، ووجهه وملامحه الخاصة، وكما نتغاير في أصواتنا وصورنا وتقاطيع وجوهنا، كذلك تتغاير الوحدات الفنية، فلا توجد وحدتان تتطابقان تطابقاً تامًا، أو تتحدان اتحاداً تامًا.

كل ما يمكن أن يكون في الفن بين وحدة وأخرى، إنما هو شئ من التشابه والتجانس. أما الاتحاد والتكرار فغير ممكنين، إلا إذا صح أن ننقل صورة أو

فكرة فى نفس حلتها من الألوان والأوضاع والألفاظ والأصوات. وأكبر الظن أن ذلك ما جعل دراسة الفن معقدة غاية التعقيد، فأفراده غير متحدة، والحكم على فرد أو وحدة حكم مقيد بهذا الفرد أو تلك الوحدة، ومن الخطأ أن نعممه دون اطراده فى الأفراد والوحدات الأخرى، ولعل ذلك أهم سبب يفسر تخبط النقاد فى أحكامهم، وما يشملها من اضطراب واختلاط.

ليست أفراد الفن ووحداته من نوع واحد ولا من فصيلة واحدة، إلا إذا توسعنا فى مدلول النوع ومدلول الفصيلة، وقصدنا إلى ما يوجد بين هذه الأفراد والوحدات من مشابهات ومشاكلات قريبة أو بعيدة. وهل يمكن أن نجد لوحتين من صورة واحدة، أو قطعتين موسيقيتين من رقيم "نوتة" واحد؟ إن فكرة الاتحاد لا تتصل بالإنسان ولا بأعماله، فأهم ما يميزنا التحول والتنوع. كل منا يشترك مع صاحبه فى إنسانيته، ولكنا نختلف بعد ذلك اختلافات كثيرة فى الشكل والطبع، حتى لكأنما تقوم بيننا أسوار فاصلة. وكذلك وحدات الفن، كل وحدة فن، ولكن كل وحدة تفترق عن زميلتها افتراق الخُلْجان – على الشاطئ المتقطع – فى شكلها وصورتها، وإن استمدت من موارد واحدة ومياه واحدة.

ونحن إذا أخذنا نتبين فى ضوء هذه الفكرة آراءنا وأحكامنا، وما وضعنا للفن من قواعد ومقاييس، بدا لنا ذلك كله عاجزاً عن أن يفسر فنا خاصًّا تفسيراً تامّاً، أو يصور فناناً خاصاً تصويراً تامّاً، وكيف نصور الفنان أو نحكم عليه؟ إنه يغلب علينا أن نبحثه فى نموذج خاص، ولكن أى نموذج؟ إن النماذج مختلفة، ووحدات النماذج مختلفة، وإذا حلّلْنا نموذجا وكشفنا ما فيه من جمال كان هذا الجمالُ مُقيَّدا بنموذجنا الذى حلّلْناه، وكان من الخطأ أن ننقل ما قلناه، أو ينقُلَهُ ناقِدٌ من بعدنا، ويطبِّقه على نموذج آخر، بل لابد – كلما عرضنا لنموذج – أن نحذف بعض آرائنا التى كونّاها، أو نُضيف أراءً أخرى، أو نعدِّل فيما ذهبنا إليه من تصوير وتلوين تعديلا يطول ويقصُرُ، ويكبر ويصغر.

أحكامنا في الفن أحكام معينة بنماذج خاصة، ومن الصعب أن نطبق حُكماً مُسْتَمدًّا من نموذج على نموذج آخر، لأن النماذج لا تتفق ، ولأن النموذج الخاص إنما يفسر الفنان ومهارته في أحوال وظروف معينة يتقيد بها، وقد نحكم على فنان بالإحسان لنموذج صنعه، بينما نماذجه الأخرى رديئة، وقد نحكم على آخر بالتقصير لنموذج ردئ، بينما نماذجه الأخرى جيدة، ونفس نظرياتنا العامة في الفن يعتورها هذا النقص، فما هي الرداءة والجودة ؟ وإلى أي شئ نرجع في قياسهما ؟ هل نعود إلى النماذج ؟ إن النماذج لا تتحد. هل نعود إلى الوحدات الفنية الصغيرة؟ إنها أيضاً لا تتحد، فلون أبيض في صورة، لا يكون هو نفسه في صورة أخرى، إذ يتقوّس أو يتعرَّج، أو يطول أو يقصر، أو يضيق أو يتسع، أو يذهب يمنة أو يسرة. بل إن هذا اللون الواحد نفسه تختلف أقسامه ومناطقه باختلاف ما يقع على دروبه ومساربه من نسب الظلال والأضواء.

ليس هناك جانب فني يُكرر، سواء في الرسم وغير الرسم، فالخاطرة عند الشاعر، إذا عادت، عادت خلقاً آخر، متميِّزاً بصورة أخرى تختلف قليلاً أو كثيراً من الصورة القديمة. ليس هناك خاطرتان متحدتان في قصيدة، بل إن الخاطرة دائماً إذا رجعت، شوّهت تشويهاً، يفصلها من أصلها، ويضيف إليها شخصية الشاعر الجديد وما يميِّزه من مزاج وشعور، وخيال وتفكير، فإذا هي كوحدات الطبيعة في لوحات الرسامين، إذ يشوّهونها - ليعبروا عن أفكارهم - هذا التشويه الذي يكسبها زينة وأناقة جديدة. وانظر في أي لون أو في أي بدع، فستراه يختلف دائماً بين شاعر وشاعر، ولا يغرنك ما يقال من أن الشاعرين من مدرسة واحدة، فالمدرسة لا تعني الاتحاد والاتفاق المطلق، إذن لكان الشعر شيئاً مملاً يؤذي الأذهان والأسماع، إنما تعني المدرسة التشابه في

الأذواق، والتقارب في استخدام الوسائل، أما بعد ذلك فلكل شاعر طريقته الخاصة فى التلوين والتصوير.

ويستطيع الباحث أن يعود إلى أى لون فنى استخدمه شعراء مختلفون، ويترك اسمه العام، ويدقق النظر فى استخدام كل منهم له، فإنه يرى حتماً أن كل شاعر يستخدمه بطريقة خاصة، تفترق قليلاً أو كثيراً من طريقة صاحبه، حتى ليثبت في ظنه أنه ليس هناك ما يسمى عملاً مشتركاً بين الشعراء؛ فتلك الألوان التى تُسمّى تشبيهاً واستعارة وجناساً وطباقاً، وغير ذلك من أسماء منثورة فى كتب البيان والبديع، إذا حقّقناها وجدنا من الممكن أن نستخرج من اللون الواحد أشكالاً وصوراً عديدة، فليس تشبيه ابن المعتز مثلا كتشبيه الصنوبرى، وليس طباق أبى تمام كطباق البحترى، وليس جناس ابن الرومى كجناس المعرّى. يمكن أن يتفق الشاعران فى اسم اللون العام، أما بعد ذلك فإنهما يفترقان افتراقاً شديداً فى طريقة استخدامه، حتى ليخيّل إلى الانسان كأن اللون يتحول عند كل شاعر إلى لون جديد يختلف باختلاف الشعراء: فهو فاقع عند شاعر، وهو باهت عند آخر، وهو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ عند غيرهما من الشعراء .

ونفس اللون عند الشاعر الواحد، كلما جمعت طائفة من تعبيراته واستعمالاته، خرجت إليك منها أصباغ الطيف، أصباغ للون واحد، لا يتقيد بعدد ولا بشكل ولا بصورة، بل فى كل مرة يحمل الصبغ حالا جديدة من خيال وشعور وتفكير، ويتدرج لونه، بحسب ما تحمل أجنحته من بريق ولمعان، يحدثان انعكاساً خاصاً فيه، فإذا هو غير صورته المألوفة، وكأنما اللون فى الفن كاللون فى الطبيعة يكون على أوضاع وأصباغ لا تحصى؛ فنحن نرى اللون الأخضر مثلا فى الطبيعة يأتى على صور تختلف باختلاف مناظره وأماكنه، كهذا التدرج الذى نشاهده فى ألوان الغسق أو الشفق، وكذلك اللون فى الفن يلزمه

هذا التدرج ويلزمه هذا التعدد، ويكاد يصبغ في كل موضع وكل منظر بصبغ خاص يتميز به. وانظر في موسيقى الشعر، فإنك إذا نحيت العَروض جانباً، وأخذت تنظر بعد ذلك في صوت الأبيات من وزن واحد، وقرنت بعضها إلى بعض، وجدت فروقاً بينها لا يمكن أن تحدد، أو بعبارة أدق لم نتعارف بعد على أسماء تشخصها، فكل بيت له صوته الخاص الذى لا يتكرر مع صوت بيت آخر، والذى يفضى بنا دائماً إلى هذا الحلم الموسيقى الغريب.

ليس فى الشعر بيتان من صوت متكافئ واحد، ولا فكرتان من صورة معينة واحدة، ولا لونان متحدان، مهما يكن شكلهما أو لفظهما أو وصفهما، بل إن اللون الواحد يختلف باختلاف مناطق استخدامه، وما يؤديه من صوت أو شعور أو خيال أو تفكير؛ وهو فى كل حال يعبر بصبغ جديد يخالف الأصباغ الأخرى، ويقرب إليها قليلاً أو كثيراً. وهنا تبدو صعوبة تفسير المذاهب الفنية ووصف صناعة الشعراء وما يستخدمونه من ألوان، فكل لون له أصباغه التى يغرق البصر فيها، ولابد من تتبع هذه الأصباغ فى المناظر والمواطن المختلفة، حتى نعرف درجات حسنها وقبحها، ومنازلها فى أشكالها وأوضاعها، وما اتخذته لأنفسها فى كل موضع من وجوه مستعارة تعبر عن روعة الشعر وفتنته.

وأيضاً نحن إذا بحثنا لوناً فنياً عند شاعر وأردنا أن نحلّله إلى أوضاعه وأصباغه، كان من الواجب أن نبحثه ونحلله في نور أعم وأوضح، فلا نكتفى بتفسيره من ديوان الشاعر، بل نرجع إلى صوره فى مدارس الفن المختلفة، لنعرف كيف تأثر الشاعر الذى ندرسه بمن سبقه، وكيف أثر فيمن لحقه، وما مقدار صنيعه في تحويل اللون وتغيير أصباغه، وهل قلّد فى الصورة العامة أو جدَّد، وما مقدار حظه من التقليد والتجديد. لابد إذن من الرجوع إلى مدرسة الشاعر لنرى كيف استخدمت اللون، وكيف نوّعت فى أصباغه، وأيضاً لابد من الرجوع إلى المدارس الفنية الأخرى لننظر صنيعها فى استخدام اللون، وهل

فارقت في أصباغه مدرسة الشاعر أو قاربت، فكثيراً ما تشترك في لون مدارسُ من أذواق مختلفة، وهو ما نسميه بالتداخل بين المدارس الفنية؛ إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيآت وصور شتى، وبخاصة في استخدام الوسائل، وما ينجم عنها من ألوان وأصباغ وصور وأوضاع؛ فالوسيلة الواحدة عمل مشترك بين الشعراء، ولكنهم يختلفون فيما يستخرجون منها من ألوان ثرية وأصباغ منوعة، وما يزال شاعر يكدّ ذهنه، ويتعب فكره، حتى يحيل جانباً من هذه الألوان والأصباغ إلى ما يشبه ألوان الطيف وأصباغه، فلكل لون بهجته، ولكل صبغ مسرته.

ولا يقف النقاد عند اشتراك الشعراء في الوسيلة العامة، بل هم يحلّلون هذه الوسيلة وطرق استخدامها، فهذه وسيلة قد غمست في "ليقة" العقل، وتلك أخرى قد غمست في "ليقة" الشعور، وهذه ثالثة قد غمست في "ليقة" الخيال الواهم؛ وهي في كل مرة تأخذ بحظوظ تختلف من صورة إلى صورة، ومن لون إلى لون، ومن صبغ إلى صبغ. ونحن لا نبالغ إذا زعمنا بأن نقدنا فقير في تفسير هذه الجوانب؛ فقلما استبان النقاد الوسيلة الفنية في ألوانها وأوضاعها وأصباغها، وحسبهم أن يجدوا شاعراً يستعمل لوناً أو وسيلة في بعض نماذجه، فيعمِّموا في الحكم ويطردوه في نماذجه الأخرى، وكثيراً ما يفوتهم أن يتبينوا اللون عند صاحبه ومنشئه، لأن لون الورقة في الشجرة لما يتماثل وما تنحسر عنه تلوناته الأخرى التي تشترك معه في بدء ظهوره. وحقّاً أن من أصعب الأشياء وأكثرها تعقيداً أن يفسر ناقد مذهباً فنيّاً، بل أن يفسر لوناً فنيّاً؛ ومع ذلك فإن من أجمل ما يشعر به الناقد وأفضل ما يمر به من أوقات أن يحيى في لون فني يستعرض صوره وأطيافه، ويستخرج منه أوضاعه وأصباغه.

السرقات الشعرية

أعني بالسرقات الشعرية أن يأخذ الشاعر معنى سابقا أو مطروقا، فيديره في ذهنه، وما يزال يحوّر فيه، حتى يظهر فى هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة.

والقدماء يعلنون حرباً شعواء على هذه الهيئات، فيعدّون لها محاكم النقد المختلفة لترى رأيها وتفصل في خصوماتها التى لا تنتهى، والتى ما تزال تشغلهم عن كل نظرة عامة فى الشعر، أو قضية من قضاياه المهمة، حتى ليدعو ذلك الناقد الحديث إلى أن يتطفل، فيسأل: أحقّاً أفادت هذه التحقيقات الشعر العربى، وفتحت فيه آفاقاً طريفة من البحث والتحرِّى، أو أنها وقفت به وجنت عليه، ولم تفتح فيه جديدا؟.

والحق أن القدماء بالغوا فى بحث هذا الباب الذى فتحوه، ولم يحسنوا إقفاله، ولا تغيير المناظر وراءه، إنما جمدوا عند فكرة واحدة، وهى أن الشعراء جميعاً سارقون، وأن المعنى الواحد يأتى على أساليب مختلفة، ولم يحققوا ذلك، ولم يدققوا فيه. وما أظن أن أحداً يستطيع أن يؤمن بأن للجسم الواحد فى الفن أرواحاً متعددة، ولا بأن للروح الواحدة أجساماً متعددة، ولكنهم هم آمنوا بذلك في الشعر، آمنوا بفكرة التناسخ!.

والمسألة كان ينبغى أن تُبحث فى أفق أوسع ونور أعمّ وأوضح، فلا يقال إن البحترى مثلا قد سرق من أبى تمام وعاش على فتات المائدة الذى خلفه، ولا أن أبا تمام قد اغتصب معانى السابقين كما كان يقول القدماء، إنما يقال: كيف كان يحوّر البحترى معانى أبى تمام، وكيف كان يحوِّر أبو تمام معانى السابقين؟

أكبر الظن أن القدماء لو عرضوا للبحث على هذا الضوء لانكشفت لهم جوانب طريفة فيه، وما أشك فى أننا إذا أدرنا هذا المفتاح فى النقد الحديث، كان إيذاناً بأن نستمع إلى نغمات جميلة تُطرفنا طُرَفاً كثيرة، فنطلع على معالجة الشعراء لقصائدهم، ونعرف "سر المهنة" عند كل منهم.

حقًّا أن البحترى كان يأخذ معانى أبى تمام، ولكنه كان يضيف إليها من التحوير فى الأصوات ما يلذنا ويمتعنا، ويخلق فى أذهاننا جوّاً خاصّاً به ، تنطلق فيه مزامير ، فإذا هو يؤثر على أعصابنا تأثيراً حادّاً، ويحس الإنسان كأنه يحلم حلماً سارا فى جو موسيقى لا عهد له بسحره وفتنته.

وحقّاً أن أبا تمام كان يأخذ معاني السابقين، ولكنه ما يزال يحوِّر فيها تحويراً على ألوان كثيرة، تحويراً يصدر أحياناً من الموسيقى والأصوات، وأحياناً يصدر من التفكير وفلسفة المعانى، ولكنه ينتهى دائما إلى أن ينقلنا إلى هذا الجو الغريب الذى تتميز به قصائده، والذى تكثر فيه الأضواء والألوان، فتبعث نتائج العقول، وتستثير دفائن القلوب.

ولست أريد أن أذيع الآن سر المهنة عند كل من الشاعرين، إنما أريد أن ألفت النظر إلى أن المسألة ليست مسألة سرقات ينظر إليها فى هذا المجال الضيق الذى يكاد يخنقها في كتب النقد العربى، إنما هى مسألة كبرى من مسائل العملية الفنية فى الشعر، وهى أن الشعراء يحورون فى الخواطر والمعانى التى سبقتهم، تحويراً ينتهى بأن يظهرنا على أسلوبهم وشخصيتهم، وطريقتهم فى التفكير والغناء بالمعانى العاطفية غناء خالدا على مرِّ الأجيال والأيام.

وليس الشعر بِدْعاً فى هذه الظاهرة، بل لعلها أكثر وضوحاً فى فن الرسم، إذ يعالج الرسامون موضوعات مشتركة؛ كلٌّ يرسمها رسمه الخاص الذى يعبر عن أسلوبه، بما يختاره من وضع، وما يراه من طريقة فى التلوين، وحشد الأجزاء فى

الصورة ، أو نشر ضباب وغموض فيها، بحيث نرى المنظر فى لمحة بدون حشده فى أى جزء أو أى تفصيل، وبحيث يكون لكل رسام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة.

والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة، ويعالجون أيضاً خواطر مشتركة، ولكن ينبغى ألا نفهم أنهم حين يعالجون هذه الخواطر لا يصنعون أكثر من تكرارها، وبعثها من جديد، كما كان يظن ذلك القدماء، بل إن كل خاطرة تعود، تعود خلقاً آخر، تعود غريبة الوجه والشكل إلا عند قوم لا يحققون، ولا يميلون إلى تعمق الأشياء ومعرفة أغوارها وبواطنها، فيحكمون بالسطح والتشابه الظاهر بين الأبيات، ونحن لا ننكر هذا التشابه، إنما نُنْكر أن يلد اتحاداً، وينتج اتّفاقاً. ولعله من أجل ذلك كان من الصعب أن يخضع الشعر للعلم، وأن تستخرج منه قواعد عامة كقواعد العلوم الطبيعية، رغم ارتفاع كثير من أصوات النقاد فى العصر الحديث بإمكان إدخاله المعمل وإجراء التجارب عليه. وهى تجارب ستظل – فى رأينا – فردية وسيظلُّ علم الشعر ناقصاً، وستظل قوانينُه معنية بجزئيات خاصة، ليست مُوحَّدة توحُّد عناصر الماء فى الطبيعة مثلا، إنما كل ما بينها شئ من التشابه والتماثل.

ولست بصدد أن أجادل فى بعض الطرق الحديثة لدراسة الأدب، إنما أريد أن أقول إن من الخطأ أن يظن بعض المعاصرين اتحاداً فى معانى الشعراء، فكل ما يمكن أن يكون بين هذه المعانى إنما هو التشابه، أما الاتحاد فشئ بعيد عن طبيعة الشعر، وعالمه الخاص به، ذلك العالم الذى يقوم على الفردية قبل أى شئ آخر، فليس هناك اتحاد فى وحداته التى تعيش فيه، بل كل وحدة لها شكلها ووجهها الخاص بها. كل وحدة شخص مستقل بنفسه ، قد تكون بينها وبين وحدات أخرى قرابة أو ولادة كما كان يقول السابقون، ولكن هذه الولادة وتلك القرابة لا تعنيان الاتحاد والاتفاق المطلق ، إذن لكان الشعر تكراراً مملا يؤذى

الأسماع والأذهان.

إن جمال الشعر إنما يأتى من أنه يتألف من وحدات لا تتحد اتحاداً تامًا، كل وحدة كأنها طائر خاص، يفد من عالم بعيد عنا، فكل بيت له أجنحته الملونة على نسق بديع، وله جماله المستقل الذى لا يحد، ولا يخضع للمعامل والتجارب، إنما هو جمال يوصف، فإذا أراد المعمل أن يحلله أو يقيسه، وقف عند الجانب الهندسي، وترك الجانب الطبيعي الذى لا يمكن تحليله ولا قياسه. وأكبر الظن أن ذلك هو ما جعل النقاد فى العصور المختلفة يخطئون الهدف كلما أرادوا تحليل الجمال فى الشعر وكشفه كشفاً تامًا، فإنهم يقفون عند تشريح بعض الأبيات، والحديث عن العظام والأعصاب. ومن يقول إن علم التشريح يكشف جمال الإنسان، حتى يكشف جمالا مشابهاً له فى آثاره الفنية.

وأخرى، وهى أن كل بيت فى الشعر يمثل وحدة خاصة مستقلة، فإذا كشف الناقد عن جمال في وحدة، كان من الخطر أن يجعل ذلك قاعدة عامة، يطبِّقها على الوحدات الأخرى، فإن الجمال تتعدد أشكاله فى وحدات الشعر، تعدُّدها فى الطبيعة ووحداتها المختلفة. كل بيت له جماله وإن كان هناك ما يماثِله، وإن سبق بأبيات قد تشابهه، ففيه شئ مستقر خاص به، فيه وضعه الجديد، وفيه ملامحه الخاصة. وهذا هو معنى قولهم إن كل شاعر له أسلوبه، وله شخصيته، حتى فى الخاطرة التى يتوارد فيها مع غيره من زملائه، فإنه يعبر عنها بطريقة جديدة، يعبر عنها بقلمه ولسانه، بعد أن يغمسها فى ليقة عقله ويحورها فى "كاميرا" خياله، فتخرج على هيئة جديدة، ووضع مخالف قليلا أو كثيراً للوضع السابق، ولكنه دائماً يفصح عن ذهنه وحسه، وخلجات نفسه.

والحق أن الشاعر إذا لم يستطع أن يخرج الخاطرة فى صورة جديدة، وعليها شارة حسنة، ولمحة دالة على وجدانه وباطن ذهنه، ولم يصنع أكثر من التشويه، والخلط، وعكس الوضع، كان لنا أن نأخذ على يده. أما إذا ارتفع عن ذلك إلى

الإحسان في التحوير، وتغيير الملامح والوضع وضعاً حسناً، كان علينا أن نعجب به، وألا ننطلق في ركب النقاد من القدماء نشن الغارة على أمثال هذا الشاعر ممن يحسن العرض والتصوير وأداء المعاني أداء جميلا.

وإذن فلا حرج على الشعراء من أن يتناولوا خواطر سابقة أو مطروقة. ويخطئ من يتلوّمهم في ذلك، ما داموا يخرجونها إخراجاً جذّاباً، تظهر فيه شخصياتهم وأساليبهم، فلكل طريقته في التلوين والتظليل، ولكُلٍّ أوضاعه ونماذجه؛ مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها، فالشكل في المرآة المحدبة غيره في المستوية، والخاطرة عند شاعر غيرها عند زميله، لاختلافهما في مرايا الذهن والخيال، أو لاختلافهما في الوضوح والغموض، إذ الخواطر كأصحابها، قد ترى غامضة في شكل أشباح بعيدة، وقد تقترب، وتتضح على درجات مختلفة.

والعبرة دائما بجمال الإخراج، وجمال الأوضاع والهيآت، لا بالإبداع المطلق، فقد يبعد تحقيقه، وقد يستحيل إيجاده. وما لنا نذهب بعيداً، ورب فكرة سابقة تفوق فكرة مبتكرة لم تسبق، فالابتكار من حيث هو ليس صنعة فنية بديعة، إنما البِدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة سابقة، فإذا هو يستخرج منها العجيب لجودة إخراجه.

والواقع أن الإخراج أساسي في الفن، فعليه يتوقف نجاح النموذج الفني، وإليه يرجع حسنه وما به من فتنة وجمال، وإذا فقد نموذجٌ جَوْدة الإخراج فإنه يقع منا موقعاً غير مقبول، ويكون نموذجا رديئاً، إذ لا يستوفي في خيال صاحبه المدة الزمنية المقدرة لخلقه، فيخرج ناقصاً مبتوراً، تزورُّ عنه النفس، ويقتحمه الذهن.

ولكنّ قوماً يقفون بعملية هذا الإخراج عند الموضوع العام، ويتركون الأفكار والخواطر، ويقولون دائما: لا جديد تحت الشمس، والتاريخ يعيد نفسَه، وأمثال ذلك من أقوال لا تدل على شئ أكثر من تخلف الذهن، وعدم تعمق المسائل تعمقاً يفضى إلى حقائقها المستورة؛ فهُم دائما يتركون خطوط الصورة، ولا ينظرون إليها إلا ليقولوا إنها نفس الخُطوط فى الصور الأخرى، ولا يكلفون أنفسهم التفكير فى حقيقة الأمر؛ فليس بصحيح أن الخطوط في صورة هي نفس الخطوط في صورة أخرى، ولا أن الأفكار فى قصيدة هى نفس الأفكار فى قصيدة أخرى، بل ما تزال هناك فروق وخلافات وأنواع من التحوير والتبديل، قد لا تكون واضحة تماما، ولكن عدم وضوحها لا يعنى أنها غير موجودة، فكثير من الأشياء محتاج إلى عين باطنة تكشفه .

إن كل شخص منا يخالف الآخر فى شكله ولونه ووجهه ونبرات صوته وعطفاته، وكذلك يخالف الشعراء بعضهم بعضاً، فى ألوان شعرهم وخواطرهم، وأصواتهم ونغماتهم، وكل بيت من أبياتهم ، وهو ما نسميه بالشخصية، فكل بيت له شخصيته، له نظامه وأسلوبه، قد أُلِّفَ تأليفا خاصّاً، ورُكِّبَ على صورة خاصة، وليس بصحيح أنَّ بيتاً سُرِقَ، أو غُصِبَ، بل كل بيت يحمل فى باطنه مقدرة صاحبه على التحوير والتعديل، حتى يتم له النموذج الذى يطلبه ، والذى يعبر راضياً أو غير راضٍ عن ذهنه وقلبه ، وباطن سريرته .

ثورات النثر العربى

ثار النثر العربى فى تاريخه الحافل الطويل ثورات مختلفة، وأول ثورة اندلعت نيرانها فأضاءت جنباته هى ثورة الإسلام التى أخرجته من ظلمات الوثنية إلى أنوار ديانة سماوية عمادها الوحدانية وعبادة الذات الإلهية.

وطبيعيٌّ أن تكتسح هذه الثورة الحياة القديمة وما كان ينطوى فيها من مفاسد، وتحل محلها حياة تقوم على التقوى وأن تعنو الوجوه للحىّ القيوم، فلا عصبية، ولا دعوة للثأر، ولا فوضى؛ فقد وُجِد الراعى الذى يجمع القبائل المتناثرة في دولة تعتصم بحبل الله، وهو يقيمها على المراشد وما يحقق لها الفلاح فى العاجل والمثوبة فى الآجل.

ودستوره ووسيلته إلى ذلك القرآن الكريم، بل هو معجزته التى بهرت العرب وراضتهم على حياتهم الدينية الجديدة، إذ رأوا فيه ﴿كتاباً متشابهاً مثانى تقشعرّ منه جلود الذين يخشون ربهم، ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله﴾، وقال جلَّ وعزَّ: ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدّعاً من خشية الله﴾.

وكان محمد صلى الله عليه وسلم يدعو الناس بالحكمة والموعظة الحسنة فى خطب وأحاديث كانت تهز أفئدة معاصريه، وتزيل ما على أعينهم من غشاوة، وتبعثهم من رقادهم، وتوقظهم من همودهم، فنفضوا عنهم حياتهم القديمة نفضاً، ودخلوا فى دين الله أفواجاً.

وكل ذلك معناه أن الإسلام نفخ فى روح النثر العربى نفخة جديدة، وهى

نفخة روحية لا عهد لهم بها، بل قل إنـه أحـدث فيـه انقلاباً هـائلا، فقـد كـانت معانيه حسية، ولم يكن يعرف العبارات والألفاظ الإلهية، وكان يعجز عجـزاً تامّـاً عن أحاديث الوعظ والاعتبار والتفكر والتدبر فى ملكوت الله.

وما هـى إلا أن مسَّتْه عصـا الإسـلام السـحريةُ فإذا هـو تتغير مدلـولات ألفاظه، ويشتق ألفاظاً جديدة تلائمه، ويرمز النقاد والمؤرخون لهذا بـأن كلمـات حدثت مثل الإسلام والإشراك والكفر والنفاق والتيمُّم والطهارة والوضـوء ومـا إلى ذلك.

وتلك فى الحقيقة رموز لما حدث وما حدث كان أكـبر وأعظـم مـن ميـلاد ألفاظ وموت أخرى، فقد كان بعثاً جديداً، وكان حياة جديدة، وكانت كلمات الله التى يقول فى وصفها: ﴿ولو أن ما فى الأرض من شجرة أقلامٌ والبحر يمـده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله﴾.

وتلك الكلمات هى السطور الأولى فى صفحة الإسلام وصفحة ثورة النـثر التى رافقته، وتلتها سطور وسطور للرسول الكريم ولصحبـه، ثـم للتـابعين ومـن جاء بعدهم. وكلها فى امتداد هذه الثورة وبوحى منها ومـن آيهـا وسـننها التـى تضئ مصابيحها فى كل مكان من العالم الإسلامى.

وما هى إلا دورة خاطفة حتى خرج أبناء هذه الثورة الأُوَل بمصابيحهم من وطنهم إلى أوطان جديدة فى العالم من حولهـم، وهـم يُـدَوُّون بـالقرآن كـالنَّحْل، يريدون أن يخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، فكانت ثورة جديدة فـى النـثر نشأت عن الفتوح واصطدام العرب البدو بمن فتحوهم من الأمم المتحضرة التـى غزوها دينيّاً وسياسيّاً وغزتهم ثقافيّاً وعقليّاً.

وفُتحت أبواب المعرفة أمام النثر العربى، فاقتحمها جميعاً، وأخذ مـن الأمـم المغلوبة كل ما ادخرت من أمهات علم وأدب وفلسفة. وكانت تلك ثورة كبيرة

في عالمه، فقد خرج من حيز ضيق إلى آفاق واسعة، ولم يلبث أن استوعب كل ما صادفه في طريقه من أواسط آسيا شرقاً إلى إسبانيا غرباً. ويشعر الإنسان كأنما أوتي كل ذلك عفواً وبمقدار اتساع طاقته الفطرية وهي طاقة لا تزال تروع الباحثين.

فإن لغة البدو تمددت واحتوت كل ما لقيته من بديع معرفة وغريب صنعة، ولم يبق هناك كتاب مجموع في باب من أبواب العلم والفلسفة إلا استحوذت عليه وعرَّبته وجعلته ملكاً خالصاً لها. وهذا سوى ما تمثلته من تاريخ الأمم القديمة وما لديها من قصص، وكلنا نعرف كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة المترجَميْن، وقد نُقل كثير من الأسمار والحكايات والخرافات.

واتسع النثر العربي فحمل كل هذا العتاد الذي يصوره فهرست ابن النديم تصويراً باهراً، وكأنما كان نهراً كبيراً اجتمعت إليه هذه السيول من كل صوب، وامتزجت بمياهه، وخرج من ذلك شراب صاف سائغ فيه لذة للشاربين.

وأصبح سكان الدولة العربية كلها يتكلمون الضاد ويتخذونها أداتهم للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم وعقولهم وأفكارهم، وأخذت تلمع في كل ركن من أركان الدولة نجوم بعضها يخطف الأبصار بفلسفته وآرائه اللطيفة، وبعضها يعجب الأسماع بظرفه وأدبه وتجاربه الفنية.

وما تزال ترنُّ في آذان العرب أسماء عبد الحميد الكاتب، وابن المقفع، والجاحظ الذين ألانوا لغتنا ومرنوا أساليبها لتستوعب خصائص المعاني الجديدة وتوفِّيها حقوقها في عبارة مبسطة شفافة لا عوج فيها ولا التواء. وكان كُتَّاب الدواوين من حولهم ناشطين في انتخاب ألفاظهم وصيغهم بحيث تعبر عن ذوقهم المتحضر المهذب من جهة، وعن عقلهم الثاقب المثقف من جهة ثانية. يقول الجاحظ: "أما أنا فلم أر قوماً أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشيّاً ولا ساقطاً سوقيّاً" ويقول أيضاً:

"إن الكتّاب يقفون على الألفاظ المتخيَّرة والمعانى المنتخبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعانى التى إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعانى."

وكل ذلك كان يحدث فى لغتنا، وكأنما بأيدى محدثيه وصانعيه مطارق يطرقون بها فى الألفاظ والأساليب، فيمدونها حيناً ويقصرونها حيناً، وما زالوا بها حتى أصبحت أداة كبرى من أدوات الحضارة فى العصور الوسطى، بل كانت أكبر أداة.

وأظن أن فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على خصب ثورة الفتوح وما رافقها من معارك بين النثر البدوى وبين النثر المترجم وكنوزه الثقافية، وقد كان النصر دائماً حليف النثر العربى، إذ كان يعرف كيف يقتحم وكيف يغلب وكيف يتكيف مع الظروف والمعانى والعلاقات.

غير أننا لا نتقدم إلى القرن الرابع للهجرة حتى تأخذ هذه الانتصارات الهنيئة فى التوقف، وتبدو لنا مياه النهر ساكنة، بل تأخذ فى التجمد، إذ اقترح كتّاب الدولة العباسية أن يصبوا عباراتهم الأدبية فى قوالب السجع المتحجِّرة، ويوشوها بزخارف البديع المتجمدة.

ونحس كأن الينابيع كلها تريد أن تجف، ويخيل إلينا أنه لم يعد من الممكن أن تسيل أو تتحرك المياه، فكل روح جمدت وكل جذوة خمدت، وأصاب الأمة العربية انحلال فى جميع شئونها الثقافية وغير الثقافية.

وبذلك توقفت آلة النثر الكبيرة، وأصبح الكتّاب كعمال المطابع يرصون حروفاً تتكون منها صناديق سجع وبديع، وأصبح ذلك كل شغلهم وهمهم وآية تفننهم وابتكارهم، ولابن العميد قصب السبق فى هذا المضمار، وتلاه كثيرون

يضربون على قوالبه مثل القاضي الفاضل بمصر وابن الخطيب في الأندلس، وحتى القصة انكمشت واتخذت شكل مقامة أو حيلة قصيرة للتمرن على صناعة النثر في العصر.

وحقاً كانت هناك الآداب الشعبية بأقاصيصها وسيرها وحكاياتها، ولكنها ظلت بعيدة، وظل الأدباء ينظرون إليها على أنها لغو من القول ومضيعة للوقت. وبذلك انحازت عن مجرى النثر الفصيح، وتحول النهر إلى ما يشبه الخنادق المليئة بالأعشاب والطحالب.

ولم نسمع بكاتب من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن التاسع عشر يصرخ في وجه الكتّاب: جُرْتم وأخطأتم الطريق، بل ظل كل كاتب ممتاز يضيف منحنيات جديدة، أو منحرفات ملتوية من زخارف البديع، ولا ابتكار إلا عُقَدٌ وكلف متصلة، أو ألغاز وأحاج متضمنة، ومن ثم تحول النثر العربي إلى ما يشبه التمارين الهندسية، وكانت قدرة الكاتب لا تظهر إلا إذا صعَّب التمرين للغاية، وزاد فيه كل شعبة مشكلة. ولم يكن هذا كله يعبر عن شئ من جمال، إنما كان يعبر عن قبح وتأخر واضمحلال.

وما يزال النثر العربي يرزح تحت هذه الأثقال حتى تنفلت من الآفاق المظلمة أضواء فجر جديد هو فجر العصر الحديث الذي بدأت طلائعه مع الحملة الفرنسية، إذ التقى جمودنا الشديد بتحرر أوربا العنيف، وأخذت تنفك منذ هذا الالتقاء الأغلال والسلاسل التي كانت تقيد هذا النثر، وأخذ يسترد حريته، وينشط، ويستعد للثورة، يريد أن يحطم سجونه.

وكان من أكبر الأسباب التي مكّنت من ذلك إنشاء مدارس على النمط الأوربي، وإنشاء مدرسة الترجمة بالذات، ثم إرسال البعوث إلى الجامعات الأوربية ومحاولتها بعد عودتها أن تنقل إلى لغتنا ينابيع العلم وكنوز الآداب هناك.

وكان ذلك اصطداماً هائلا بنثرنا الذى أصبح لا يقوى على أن يعيش فى الجو الجديد، إذ كانت تخنقه متسلقات السجع والبديع، ولا تدع فيه روحاً ولا ريحاناً، ولا بهجة ولا جمالا، بل تحيله غثاء من القول وهراء.

وحاول رفاعة رافع أن يعقد هدنة بين هذا النثر الجاف المعقد وبين المحتويات الفكرية الجديدة التى يريد المثقفون بالثقافات الغربية أن يدخلوها إلى لغتنا، فترجم به، ونقل عن طريقه، ولكنه أظهر قصوراً وأنه لا يستطيع النهوض بما يريد رفاعة. وكان المترجمون والنقلة يريدون أن يصلوا إلى التعبير عن دقائق المعانى الغربية وخفياتها بلغة واضحة مستقيمة، لا تكلف فيها ولا زخرف، وكانوا قد اطلعوا على الآداب الأجنبية ولم يجدوا فيها هذه الحواجز والسدود.

وكانت مطبعة بولاق أخذت تصدر بعض الكتب القديمة، فطبعت «كليلة ودمنة» وطبع غيرها، ورأى الأدباء والمثقفون أن وراء القوالب الجامدة فى نثرهم أساليبَ أخرى مرِنةً، ليس فيها عسر السجع ولا ضيق البديع، وإنما فيها الأداء الصافى البسيط الذى يؤدى ما يريده الكاتب دون ضيم أو مشقة.

وكانت الصحف أخذت تتسع وتنمو، وأخذت تريد أن تشتق لها أسلوباً وسطاً يفهمه الجمهور الذى تخاطِبُه. وفى هذه الأثناء تكاملت نزعتنا القومية أو كادت، وغلا البركان الذى كان قد انطفأ، فكانت ثورة عرابى وصحبه.

وأخمدت أيدٍ شقيَّة ثورَتهُ، ولكنها ظلت مستعرة فى صميم الضمير المصرى، وظلت آثارها فى غير جانب، وخاصة فى النثر، فإنه تحت تأثيرها وتأثير المقدمات السابقة حطم قيوده وأغلاله، وهدم حواجزه وسدوده، وثار هذه الثورة الكبرى فى تاريخنا الحديث، تلك الثورة التى اضطلع بها الشيخ محمد عبده وأمثاله من كتاب الوقائع المصرية.

وارتفعت في هذا الحين أصوات تنادى باستخدام العامية وهجر العربية على نحو ما صنعت الأمم الغربية فى القرنين الخامسَ عشر والسادسَ عشر إذ هجرت اللاتينية واستخدمت لغاتها المحلية. ولكن هذه الأصوات لم تلبث أن انخفضت وتلاشت.

على كل حال تخلص نثرنا منذ القرن الماضى من أثقال السجع والبديع، وأخذ يمتد ويطول، وبذلك اتسع لموضوعات جديدة كثيرة، فظهرت فيه المقالة، وظهرت فيه القصة والأقصوصة، وظهرت المسرحية، وظهرت المؤلفات الضخمة فى القانون والاقتصاد والسياسة والفلسفة والعلوم المختلفة.

وأصبحت لغتنا العربية الحاضرة بسبب ما تُرجم فيها وأُلّف لا تقلُّ شأناً عن اللغات الممتازة المعاصرة، إذ حملت إليها الصفوة من أبنائها كثيراً مما لدى الأوربيين من ثقافات ومعارف، وغدا كثير من الأدباء يصوغون أنفسهم صياغة أدبية بديعة، أتاحت لآثارهم وقصصهم أن تُنقل إلى اللغات الأجنبية.

ونحن نلاحظ أن عوامل مختلفة أخذت تعمل فى نثرنا أثناء هذا القرن العشرين، وخاصة فى السنوات العشرينَ الأخيرة، ويمكن تلخيصُها فى قانون معروف لأبناء هذا العصر، هو قانون السرعة الذى يمس كل إنتاج حاضر. ومن غير شك نحن ننتج الآن الآثار النثرية بأسرع مما كان ينتجها آباؤنا فى القرن الماضى فضلاً عن القرون السابقة، وتتحكم فينا الصحف ودور الإذاعة والخيالة، فهذه كلها تدفع الكتّاب إلى أن يهملوا الأناة والتريث وأن يتعجلوا ويسرعوا، فالحياة من حولهم سريعة والضغط المادى شديد، وهيأ ذلك لأن يهبط كثير من المقالات والأقاصيص والآثار الأدبية المختلفة عن المستوى الفنى الرفيع. ولكن الأمل وطيد فى أن يثبُتَ النثرُ العربى لهذا كله، وأن تظل له شخصيته الجزلة الفصيحة المنقحة التى وطدها لنفسه على مرّ الأجيال والعصور.

تأثير الأقاليم الإسلامية فى الشعر العربى

من المعروف أن العرب كانوا كلما فتحوا أمة سياسيّاً ودينيّاً فتحوها أيضاً لغويّاً وأدبيّاً، فالدولة العربية كلها استخدمت لغة الفاتحين في التعبير عن عقولها وقلوبها، لم تتخلف عن ذلك أمة، إذ كان نهر اللغة العربية من العنف والقوة بحيث يرفع كل الحواجز والعوائق الجنسية والدينية التى صادفها فى الأقاليم الإسلامية.

وهذا الوضع للعرب ولغتهم لا يزال يأخذ بألباب الغربيين، فهذه أممهم وحكوماتهم تحاول جاهدة أن تحدث مثل هذا الانقلاب فى بعض الشعوب التى استعمرتها، فقصر الانقلاب وقصرت المحاولة، وباءت، وخاصة فى الشعوب العربية، بالفشل الذريع. وكلنا نعرف محاولات فرنسا فى الجزائر، ونقلها هناك لكثير من سكانها واستخدامها لوسائل التربية والتعليم الحديثة، ومع ذلك كله لم تصب شيئاً من النجاح الذى أصابه العرب فى فتوحهم.

ولا ريب فى أن ذلك النجاح يُعدّ معجزة القرآن الكريم الثانية بجانب معجزته الأولى، إذ جمع أوَّلاً العربَ فى جزيرتهم على دين سماوى واحد، ثم جمع ثانياً الشعوب المفتوحة على لسانه العربى المبين، وقد يرجع ذلك إلى أن هذه الشعوب لم يكن لها أدب رائع على نحو ما كان القرآن والشعر العربى، وقد يرجع إلى أن البلاد المفتوحة اعتنقت الدين الإسلامى.

وسواء أكان السبب هذا أم ذاك، فمما لا جدال فيه أننا لا نمضى فى القرن الثانى للهجرة حتى تصبح العربية لسان أهل إيران والموصل والعراق والشام ومصر والشمال الإفريقى والأندلس، ويتكلمها ساميُّون وحاميُّون

وآريُّون، بل يتخذونها أداتهم لتسجيل حياتهم الفكرية والوجدانية، واندمج فيها كل التراث الفارسي والهندى واليونانى الذى لقيته فى طريقها بجميع خصائصه، وتمثَّلَتْهُ تمثُّلاً رائعاً بحيث أصبحت لغة الحضارة والمدنية فى العصور الوسطى، وبحيث كانت جامعة قرطبة فى إسبانيا المنارة الإسلامية المتوهجة وسط ظلام أوربا المخيم على العقول والأذهان.

ونهض بهذه الحضارة والمدنية العرب والموالى جميعاً، وكان للأخيرين عمل واسع فى نهضة الدراسات الدينية والعلمية. ونهضوا نفس النهضة بالأدب، بحيث لم يعد فيه عربى ومولى، فقد أصبحوا لا يقلون عن العرب ذلاقة لسان وفصاحة بيان.

وكثير من الكتَّاب المشهورين والشعراء الممتازين فى القرن الثانى للهجرة من أصل أجنبى، فعبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هرون، كل هؤلاء الكتاب البارعين من الفرس، وبشار وأبو نواس وأبان بن عبد الحميد وأبو العتاهية ومسلم وابن الرومي، كل هؤلاء الشعراء المبدعين من الأجانب، فيهم الفارسى والنبطى والرومى.

فالعربية لسان الجميع، وهى لغة الحياة العقلية والوجدانية، يتخذها سكان الدولة العربية أداة تعبيرهم فى جميع شئونهم العلمية والأدبية. وكان للفرس فى أول الأمر القِدح المعلَّى فى ذلك، إذ أقبلوا على تعلُّم العربية بحماس منقطع النظير، وتصادف أنَّ العباسيِّين اتخذوا عاصِمَتَهُمْ فى العراق بالقرب منهم، واتخذوا منهم الوزراء والكتاب، فانبعثوا من ورائهم يحقّقون لأنفسهم أمجاداً فى الأدب العربى. وتلا الفرسَ غيرهُم من الأمم والشعوب الإسلامية، فشاركوا فى هذا الأدب بشعره ونثره، وبذلك كان أدبَ الأقاليم الإسلامية كلها، شرَّقت أو غرَّبت، وتقاربت أو تباعدت.

وكل شئ كان يؤكد أن تفترق هذه الأقاليم فيما بينها، وأن يظهر تأثير بيئاتها فى الأدب العربى بنوعيه من شعر ونثر ظهوراً بيّناً، بل ظهوراً كان من شأنه أن يوجد حواجز بين آداب الأقاليم المختلفة. فيختلف أدب كل إقليم ويتميز بما توجهه طبيعته الجغرافية ووراثاته الجنسية والثقافية والروحية.

غير أن من ينظر نظرة فاحصة في الأدب العربي وأمثلته التى نشأت له فى الأقاليم المختلفة يجد هذه الأمثلة تلتقي وتتشابه، بل تكاد تتحد، لسبب بسيط، وهو أن أصحاب هذه الأقاليم لم يشعروا بانفصال فى أنفسهم، إذ حاولوا – جهدهم – أن يتصلوا بغيرهم، وبالإطار العام لهذا الأدب الذى غزاهم وفتح عقولهم وقلوبهم لأفكاره المعنوية والتصويرية.

ونحن لا نستطيع أن نفهم هذه الظاهرة من التشابه الشديد بين آداب الأقاليم الإسلامية وشعرها خاصة إلا إذا اطلعنا على الطريقة التى كان يصطنعها الكاتب أو الشاعر كي يحسن فنه. وهي طريقة اصطلحت عليها كل البيئات، وذلك أن من كان يريد أن يكون أديباً كاتباً عليه أن يقرأ نماذج الكتاب الأوَّلين من أمثال عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ وابن العميد، حتى يعرف أساليبهم وخصائصهم، ثم يحاكيهم محاكاة دقيقة. وكذلك الشأن في الشعر، فمن أراد أن يكون أديباً شاعراً عليه أن يقرأ نماذج بشار وأبى تمام وأبى نواس والبحترى والمتنبى وأضرابهم، حتى يقف على أساليبهم ودقائق هذه الأساليب، ثم يقلدها تقليداً يوشك أن يكون طبق الأصل.

وبذلك كان الشاعر يرتفع عن إقليمه ويتخلص منه جادّاً ومن وراثاته وظروفه المختلفة ليحقق لنفسه نجاحاً فى عالم الشعر العربي، وحتى يثبت مهارته وأنه يجرى فى نفس الدروب التي سلكها أسلافه. ومن هنا لم تُعْطَ فرصة حقيقية للأقاليم كى تؤثر فى هذا الشعر التأثير الذى يقيم حدوداً وفواصل بين البيئات المتغايرة وما تنتج من شعر وفن.

وكأنما رُبِط العالم العربى كله بأسلاك فنية واحدة، فأى اهتزاز فى منطقة تشعر به المناطق الأخرى، وسرعان ما تتجاوب معها. ويخيل إلى الإنسان كأنما تعاهدت الأقاليم الإسلامية على أن يكون شعرها متشابهاً لا يتميز فيه إقليم من أقليم بشئ معين.

ونشعر شعوراً واضحاً أن الشعر العربى أصبح صناعة، وهى صناعة تتداول بين الأقاليم الإسلامية على نحو ما تتداول صناعة الفقه أو على شاكلة ما تتداول صناعة النحو، فهناك مُثل وتقاليد لايعدوها الشعراء إلا على نحو هؤلاء الفقهاء والنحاة فى مؤلفاتهم. فهذا مثلا مذهب مالك يُدرس فى الحجاز إقليمه الأصلى، ويُدرس فى مصر والمغرب والأندلس، وتُؤلّف فيه عشرات الكتب، وكل إقليم يقدم نشاطه ولكن لا تظن أن المذهب يختلف من إقليم إلى إقليم. قد تظهر بعض آراء جديدة، ولكنها فى الفروع لا فى الأصول. وهذا نفسه نلاحظه فى النحو وكثرة ما أُلّف فيه شرقاً وغرباً.

وكذلك الشأن فى الشعر العربى، فالعراقيون والفرس والخراسانيون والشاميون والمصريون والمغاربة والأندلسيون والصقليون، كل هؤلاء ينظمون فيه، ولكن لا تظن أنه يتميز ويتفاصل بين هذه الأقاليم أو بين هذه الأمم والشعوب فصورته العامة واحدة، والتمايز أو التفاصل إنما هو فى الفروع وفى بعض المعانى الجزئية.

وربما كان إقليم العراق أنشط الأقاليم وخاصة فى القرون الثانى والثالث والرابع، إذ أخرج نخبة ممتازة من الشعراء، ولكن هذه النخبة لم تلبث أن حوّلت الشعر إلى نماذج أصبحت مثله العليا التى لا يصح للشعراء أن يخرجوا عليها أو يشذوا عنها.

فأيان شرّقت أو غرّبت لا تجد إلا هذه المثل وإلا أبا نواس وبشّاراً والبحترى ومُسلِماً وأبا العتاهية وأبا تمام وابن الرومى وابن المعتز والمتنبى. فهم

يدرّسون في كل إقليم، وهم الأصول التى لا ينبغى للشعراء أن يتجاوزوها أو يعدلوا عنها. ويشعر الإنسان أن قصائد هؤلاء الشعراء وأضرابهم لا يصح الانحراف عن صورها يميناً ولا شمالا، ولا يصح لبيئة أن تثور عليها، وتستخرج من لدن ضميرها وروحها وحياتها الواقعة صورة جديدة.

ولذلك كنت تقرأ فى كتاب مثل «خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الأصفهانى، وهو موسوعة شعرية للأقاليم العربية المختلفة فى القرن السادس للهجرة، فلا تجد حين تقرؤه صفات خاصة يمكن أن تضيفها إلى إقليم معين كأنما انعدمت الخصائص والصفات والفروق. ونعجب نحن الآن حين نجد هذا التشابه والتلاحم، ولكن عجبنا يزول حين نعود إلى هذه الحقيقة، وهى أن هؤلاء الشعراء فى مشارق العالم الإسلامى ومغاربه لم يشعروا بالفوارق الإقليمية ولا بالمشاعر الوطنية على نحو ما نشعر نحن حديثاً، بل شعروا أنهم يعيشون فى إقليم واحد وعالم واحد بمشاعر وإحساسات وصور ذهنية وخيالية واحدة.

ومن أجل ذلك كان من الصعب أن يتبين شخص خصائص مميزة واضحة لإقليم إسلامى تفصله عن الأقاليم الأخرى، لأن العالم العربى لم يتفاصل فى العلم ولا فى الأدب شعره ونثره. تفاصل فى السياسة، وتكونت فيه وحدات سياسية، ولكن هذه الوحدات لم تنته بالمسلمين إلى الشعور بأنهم يعيشون مستقلين بعضهم عن بعض فى الشئون الفكرية والفنية.

ولا ينتهى الإنسان من قراءة الخريدة أو قراءة أى كتاب يضم الأقاليم الإسلامية وشعرها مثل اليتيمة للثعالبى والمغرب لابن سعيد حتى يقف على هذا التشابه الفنى لصور الشعر العربى، وحتى ييأس أن يكون هناك خلاف حقيقى بين إقليم وإقليم.

ولا نكاد نظفر بميزة خاصة لبيئة حتى نجدها شائعة فى البيئات الأخرى، فمن المشهور مثلا أن شعر الطبيعة نما فى الأندلس حتى غدا ميزة لها، ولكن لا

نقرأ هذا الشعر حتى نجده لا يختلف في شئ عن شعر المشارقة من أمثال ابن الرومي والصنوبرى. وقل ذلك في الشعر الصوفي، فهو منتشر في كل الأقاليم، ولا فارق فيه بين إقليم وإقليم.

وقد تجد نوعاً من الابتكار كبديع أبي تمام، ولكنك لا تلبث أن تجد نقاد العرب أنفسهم يردونه إلى مسلم بن الوليد، بل إلى بشار وأبي نواس، بل إن ابن المعتز يردّه في كتابه «البديع» إلى الشعر الجاهلي والقرآن الكريم.

وتُكْثِرُ مِصْرُ بسبب مزاجها الفكه من التورية واللعب بالألفاظ، فينتشر ذلك عنها، وتشاركها فيه كل البيئات الإسلامية، حتى الأندلس نراها تتجه هذه الوجهة عند ابن خاتمة معاصر لسان الدين بن الخطيب.

فليس في الشعر العربيّ موضوعٌ يختص به إقليم ولا لون فني من ألوان البديع ينفرد به إقليم، وإنما الذى فيه التقارب والتماثل، حتى ليشبه مصنعاً كبيراً يدخله عمال محترفون فيجدون قوالب مُهَيَّأَةً، فيصبون فيها ما يسمى شعراً، وهو شعر يتحد في أكثر صوره وأطرافه، لأن من طبيعة القوالب المهيَّأة أن تخرج أعمالاً متشابهة.

وكل ذلك معناه أن عوائق قوية حالت بين الأقاليم الإسلامية وبين أن تؤثر في الشعر العربي تأثيراتٍ عميقةً، وهي تُردّ على الأقل إلى هذا الظاهر، وهو أن الشعراء اصطلحوا فيما بينهم على صُوَرٍ فنيةٍ خاصة، وساقُوا شعرَهُمْ كُلَّه في هذه الصُوَر، لا يحيدون عنها ولا ينحرفون.

واقرأ في كتاب الذخيرة الخاص بشعراء الأندلس لمؤلفه ابن بسام فستجد المؤلف يهتدى في التعليق على شعر كل شاعر بالتعرف على مثاله المشرقي الذى يقلده، فهذه القصيدة صيغت على نمط قصيدة لأبي نواس، وتلك نظمت على نمط قصيدة للبُحْتريّ أو لأبي تمّام أو ابن الرُوميّ أو المُتنبِّي أو لأبي العلاء..

والمعانى الجزئية للشعراء يتعقبها ابن بسَّام بنفس الطريقة، فهذا المعنى مسروق من فلان أو فلان من العباسيين أو ممن سبقوهم، وكأننا بازاء ساقية جحا وما قيل من أنها كانت تأخذ ماءها من البحر ثم تدفعه ثانية إلى البحر. وما البحر إلا الشعر العربى، وما الساقية إلا الأقاليم التى دار شعرها على التقليد للنماذج السابقة. ويضيق التقليد ويتسع حسب اختلاف الشعراء فى أمزجتهم أو في عقولهم، ولكنهم على كل حال يعدّون جميعاً مقلدين، يتعبدون النماذج التى تقدمتهم، ويصوغون شعرهم عليها صياغة، وكأنما جفّت الينابيع التى يمكن أن تمدهم بضرب من الفردية يدفعهم إلى شئ من الاستقلال والانفصال.

وربما كانت الأندلس أسبق الأقاليم إلى محاولة استلهام بيئتها وابتكار صورة جديدة فى الشعر العربى على نحو ما هو ذائع مشهور عن الموشحات والأزجال. ولكن هذا نفسه ينبغى أن نحتاط فيه حين نقوله، فإن من يقرأ الموشحات يجدها تستمد فى مادتها ومعانيها من الشعر العربى العام، فالشاعر فيها يتغزّل أو يمدح أو يهجو أو يصف الطبيعة أو يسوق خمرية بنفس الرواسب الفنية المألوفة لنا فى الشعر العربى.

وكأنما التجديد الحقيقى فى الموشحات يقتصر على الوزن والصياغة الموسيقية فهى تتألف من مراكز وأغصان، تهيئ لأن يكون هناك مغنٍ وجوقة ترد عليه، وهى تَجَدّدُ فى الأوزان بما تزيد فى التفعيلات أو بما تحذف، ولكن هذا كله تجديد فى الشكل تحت تأثير الغناء والموسيقى. أما الجوهر فلا يختلف فى شئ عن جوهر القصيدة العربية من حيث الخواطر والمعانى والصور.

ونحن لا نعدم أن نجد صورة طريفة أو معنى مبتكراً فى إحدى الموشحات كما هو الشأن فى القصيدة الإقليمية، فلم يقفل باب الاجتهاد على الوشاحين والشعراء، ولكنه تضاءل، ولم ينفتح إلا لبعض صور ومعان قليلة. وهى لا تعدُّ شيئاً من حيث التعبير عن البيئات، بل إنها جهود فردية محدودة، فالفنانون لا

يزالون مشدودين إلى مُثُل الفن القديمة، أو كما كانوا يقولون، إلى عمود الشعر العربى وأصوله ونماذجه.

ومعنى ذلك أن الشعر العربى رغم ما ظهر فيه من الموشحات الأندلسية له روح واحدة تسيطر عليه، لم يستطع خلاصاً منها ولا انفكاكاً عنها. وهذه الروح هى التى كانت تصل بين الشعراء فى البقاع والأمصار المتباعدة، بحيث إذا ظهر أى لون جديد أو اتجاه جديد لم تلبث الأقاليم الأخرى أن تجاريه أو تقلده، وقد تبزّ فيه الإقليم الأصلى كما حدث في الموشحات، فقد ظهرت فى الأندلس، ولم يلبث ابن سناء الملك المصرى أن وضع لها أصولها فى كتابه «دار الطراز» ونظم موشحات لا تقل روعة عن موشحات نظرائه فى الأندلس، وتعاقب من بعده على التوشيح المصريون والشاميون والعراقيون يحسنون ويجيدون ويتقنون.

وكل ذلك يجعلنا نقول إن مادة النسيج فى الشعر العربى كانت أقوى من أن تنزع عنها الأقاليم مقوماتها ومكوناتها. وقد يكون هذا راجعاً إلى شئ من المحافظة فى اللغة العربية، أو قل إنها تميل إلى المحافظة الشديدة، فانطبعت الأقاليم الإسلامية فى شعرها وفنها بهذا الطابع، وأصبح من غير الممكن أن تنشأ اتجاهات ومذاهب جديدة تصيب الشعر بثورة عنيفة على نحو ما نعرف فى المذاهب الغربية الحديثة.

على كل حال لم تخرج الموشحات عن عالم الشعر العربى المألوف للمشارقة إلا من حيث الوزن والصياغة، وسرعان ما تناولتها الأقاليم الأخرى وحاولت أن تتفوق فيها على الأندلس. وأهم الأسباب فى أنها تمكنت من ذلك فعلا تملكها للمادة الأساسية التى تكونها، ونقصد المعانى والخواطر وقوالب التشبيهات والاستعارات وكل هذه الرواسب التى تكوّن القصيدة العربية فهى نفسها التى نصادفها فى الموشحة. ومن هنا أصبحت الموشحات صورة عامة من صور الشعر العربى لا صورة محلية خاصة ببيئة معينة، أنتجتها الأندلس ولكن سرعان ما

ساهمت فيها البيئات الأخرى وزاحمت بيئتها الأصلية.

ونستطيع أن نلاحظ نفس الملاحظة فى الأزجال، ومعروف أنها لا تتألف من اللغة الفصيحة، وإنما تتألف من اللغة العامية، وقد اخترعها الأندلسيون على لسان ابن قزمان. وسرعان ما انتشرت فى العالم الإسلامى كله، حتى ليقول ابن سعيد صاحب المغرب إنه سمع أزجال ابن قزمان "مروية ببغداد أكثر منها بحواضر المغرب".

ولا ريب فى أن الذى أتاح للأزجال الأندلسية الانتشار إلى أقصى الشرق إنما هو هذه المادة التى نشير إليها والتى كانت تتألف منها، إذ كانت تنتزع انتزاعاً من مادة الشعر العربى فى المعانى والأخيلة. وبذلك أمكن أن تدور على الألسنة فى الأقاليم الإسلامية الأخرى وأن يفهمها الناس ويتداولوها فيما بينهم. فحتى الأزجال لا تنفصل فى جملتها عن الشعر العربى، بل تستمر فيها طوابعه بجانب الألفاظ العامية.

على أن استخدام كل إقليم لعاميته فيها جعلها أقرب إلى أن تمثله من الشعر الفصيح، لأن الزجالين حاولوا أن يصوروا واقع حياتهم بأوسع مما حاول الشعراء إذ لم يكونوا مقيدين مثلهم بنماذج معينة يرتفعون فى تقليدها عن أوساطهم وعن عصورهم وبيئاتهم.

وبذلك كانت الأزجال قوية فى تمثل البيئات الإسلامية وما جرى فيها من حياة سياسية واجتماعية. وحتى مزاج الشعب نفسه وخصائصه نستطيع أن نلمحها فى الأزجال. ويتضح ذلك بالرجوع إلى الأزجال فى إقليم مثل مصر، فمن الظواهر التى تميز هذا الإقليم ظاهرة الفكاهة، ولها صورة معروفة فى الشعر الفصيح هى التورية، ولكنها صورة محدودة جدا، وقد شاركت فيها الأقاليم الإسلامية بحكم اندماجها بل فنائها بعضها فى بعض.

وإذا تركنا الشعر المصرى الفصيح إلى الأزجال وجدناها مجسمة عند زجالين كثيرين. ويكفى أن نرجع إلى ديوان «نزهة النفوس ومضحك العبوس» لابن سودون الذى كان يعيش في عصر المماليك لنرى كل شئ فى مصر يتحول عنده إلى هزل وفكاهة، وكأنه أراجوز، تشد أسلاكه، فيتحرك حركات مضحكة، والديوان كله ضحك ودعابة.

وكان في الجيل الماضى الشيخ محمد النجار صاحب مجلة الأرغول زجالا من الطراز الأول وتعرَّض فى أزجاله للحياة المصرية المعاصرة له وللمرأة المتمدينة حينئذ والسفور ولكل ما وقع تحت عينه وأجراه فكاهة ومزاحاً. ونشط الزجل بمصر فى القرن العشرين وكثر الزجالون كثرة مفرطة.

التزود بالأدب القديم

في تاريخ الآداب جميعاً يوجد القديم والجديد، ويتزود الجديد دائما من القديم، وينهل من منابعه ، فهو لا ينشأ من نفسه بل يقوم على أصول موروثة، كالشجرة الطيبة تخرج في الأرض الكريمة، فتزكو جذورها وتطول غصونها وفروعها في سماء الفن.

ولا يوجد في أوربا أديب ممتاز إلا ويصل نفسه بآداب أمته القديمة، ولا يكتفي بذلك، بل يصل نفسه أيضا بآداب الرومان واليونان. فالاتصال بالقديم هناك أساس متعارف اصطلح عليه الأدباء، ولا يشذ عليه من بينهم أحد، بل الجميع يحاولون هذا الاتصال، والتعلق بأهداب ما تقدمهم حتى في عالم الأسطورة.

وإذا أخذنا ننظر في أنفسنا وجدنا كثيرين منا يبنون حياتهم الفنية بناء من عالم الحاضر والزمن المعاصر، فهم لا يكادون يتصلون بأدبنا القديم، إنما همهم أن يتصلوا بالأدب الغربي ويتزودوا منه، ثم يعبروا عن نزعاتهم وأفكارهم . ونحن لا نلومهم على هذا الاتصال، بل نراه ضرورة لأديبنا الحديث، فبمقدار ما يفيد من آداب الغرب وفنونه تكون صلاحيته للقيام بالتجربة الفنية الجديدة، وإحاطته بما يلزمها من مواد ومقومات.

غير أنه يُلاحظ أن الكثرة لا توازن بين ما تستورده من أوربا وما تصدره في بلدها من شعر ونثر: قصص وغير قصص، هي تعيش في المثل الغربية، وتكاد تنسى واقع حياتها وما يتطلبه هذا الواقع من أبعاد جديدة. وأغلقت الأبواب بينها وبين أدبنا القديم، فلم تقرأ فيه قراءة من شأنها أن تكسبها الصورة التي

تستطيع أن تعرض فيها تجاربها، فلا تنفر منها أذواقنا، ولا تحس أنها غريبة عنا وعن عالمنا، وهى أنها فقدت هذه الصورة، وعدمتها لم تؤثر فينا التأثير المطلوب.

وحقّاً أن هذه التجارب التى نشير إليها تُكتب بلغتنا العربية، ولكن لا نقرأ فيها حتى نشعر أن الأعمدة التى تشد بناء لغتنا قد سقطت وهوت من أيدى أصحابها فهم يكتبون بحروف وألفاظ يظنونها عربية أو هى كذلك، ولكن لا نقرأ فيها حتى نحس العجمة والشذوذ على ما ألفناه فى أساليبنا وفى عربيتنا. وأكاد أقول إنهم يكتبون بلغة لا عربية، ولا غربية، أما أنها غير غربية فذلك شئ واضح لأنها لا تكتب بلغة الغرب، وأما أنها غير عربية فلأنها لا تكتسب باللغة العربية المألوفة لنا .

وقد يشعر القارئ فيما نقول بشئ من التناقض فكيف يكتبون بحروف وألفاظ عربية، وهم فى الوقت نفسه لا يكتبون بالأساليب العربية؟ ونقول نعم إنَّ هناك فَرْقاً بين الكتابة بالحروف والألفاظ العربية، والكتابة بأساليب هذه اللغة. ويكشف ذلك فن العمارة، فمواد البناء تتحد، وتختلف الطرز من عربية وبيزنطية وهلم جرا.

فاستخدام حروف لغتنا وألفاظها لا يعنى بتاتاً أن من يستخدم ذلك يكون قد عرفَ بناءها وأساليبها، نستطيع أن نقول إنه يعرف موادها الأساسية، ولكن لا نستطيع أن نقول إنه يعرف كيف يضع الحجر على الحجر، فيتم له طرازها الخاص. على أن هناك مباينات بين هذا التمثيل وصناعة الأدب ومعرفة مواده من حروف وكلمات. وذلك أن الأحجار فى البناء تتشابه، بل قل تتحد، أما الحروف والكلمات فتختلف فى أصواتها وتختلف فى معانيها. وتقدم اللغة دائما كلمات مشتركة لمعنى واحد وتظهر مهارة الأديب فى إيثار كلمة على كلمة واستخدام كلمة دون أخرى.

وإذن فمواد الأدب غير مواد العمارة والبناء، ومن هنا كان الأديب فى حاجة إلى تمرين واسع حتى يقف الكاتب على هذه المواد ويعرف أسرارها الصوتية والمعنوية، أما أن يظن كما يظن كثيرون منا أن الألفاظ مطروحة فى الطريق، وأنها لَقًى له يستخدم منها ما يريد فذلك هو الذى يهوى بمحاولاته الأدبية، ولا يتيح لها أن تنهض، فضلاً عن أن تطول وتسمق وتبرز فى أجواء الأدب والفن.

ولعلنا بذلك نستطيع أن نفسر حيرة كثير من الشباب حين يجدون آثارهم الأدبية لا تقدَّر قدرها الذى يظنونه لها، وينسون أنهم لا يحذقون مواد لغتنا الأساسية، ولا يقرءون فى أصولها القديمة قراءة تؤهلهم لأن يعرفوا مصطلحاتها ومفاتيحها الصوتية والمعنوية، وإنما هم يهجمون على حصونها هجوماً يريدون أن يستولوا عليها، وأن يزيحوا عنها هؤلاء الشيوخ كما يسمونهم.

وفى الوقت نفسه لا يتسلحون فى هجومهم بأسلحة اللغة الحقيقية التى يمتلكها الشيوخ، إنما يجلجلون بحذقهم للتجربة الجديدة. ومن هنا يعظم الخلاف بين الشيوخ والشباب، فالأولون يدعون أن بينهم وبين الشباب فروقا وحواجز، والأخيرون ينكرون ذلك أشد الإنكار، وينادون أن لا فروق ولا حواجز، وإنما هى أنانية الشيوخ الذين يدعون تفوقا فى الكتابة العربية كتفوقهم فى السن.

والمسألة فى حقيقتها مسألة نظريتين فى أدبنا المعاصر، نظرية آمن أصحابها بضرورة الاتصال بالأدب العربى القديم، حتى يأمنوا الزلل فى الاستعمال اللغوى، بل حتى يؤلفوا لأنفسهم طرقهم الدقيقة فى التعبير العربى، ونظرية أخرى تقابل هذه النظرية، وهى نظرية لا يؤمن أصحابها من الشباب بالأدب العربى القديم ، وإنما يؤمنون بالأدب الغربى ويرون أن الارتباط بالقديم بدعة، بل هو تأخر وتجاهل لما ينبغى أن يكون عليه الأدب فليس الأدب ألفاظاً ترصُّ بصيغ خاصة، والأسلوب فيه ليس أكثر من وسيلة يستعان بها على أداء المعانى

المختلفة. ولا حاجة لهم بهذا الأسلوب إلا بمقدار ما يصور معانيهم، بل إن الأديب يكفيه أن يحسن الكتابة باللغة العربية ليقع فى المجال الأدبى الذى يريده، بل إنهم يرون محاولة الارتباط الشديد باللغة القديمة ضرباً من التقعر وطلب الإغراب فى اللغة، واللغة كائن حى متحرك، يجب أن يتطور، وأن تختلف وسائل التعبير فيه من جيل إلى جيل، بل من تجربة إلى أخرى.

وإذا كانت اللغة من شأنها أن تعوق تجربة من التجارب، فلتحطم أو لتتسع حتى تؤدى التجربة الجديدة، ولا جناح على أديب فى أن يعبر كما يريد، دون أن يعترض طريقه أحد، أو يملأ له هذا الطريق بالأشواك اللغوية التى تؤذيه.

ويتطرقون فى ذلك، فينادون بأن عوائق اللغة يجب أن ترفع من مسالكهم وأن تكون لهم حرية التعبير والأداء، حتى يستوفوا تجاربهم. وقد يكون لهم الحق فى أن ينادوا بالحرية، ولكن ينبغى أن يعرفوا أن الحرية المطلقة لا تجوز فى أى شئ، بل لا بد أن توضع قوانين لتنظيمها حتى يعرف الناس كيف يستغلونها.

فأنا حرٌّ، ولكن حريتى السليمة ينبغى أن تكون مقيّدة بحرية غيرى، فلا أسلبه حريته، وكذلك اللغة، فاستخدام الأديب للألفاظ فيها يقوم على الحرية، حتى يكون لكل كاتب أسلوبه، ولكنها حرية محددة بقوانين اللغة نفسها، فالألفاظ لا تجرى كل لفظة وحدها فى السباق الذى يريده الكاتب، وإنما تجرى مشدودة الى ألفاظ أخرى.

ونحن إذا رجعنا ننظر فى مجموع الألفاظ التى يستخدمها الأدباء والكتاب وجدناهم يستخدمون ألفاظاً مصطلحاً عليها، هى ألفاظ اللغة التى يتحدثون بها، وهى ليست ملكا لواحد منهم دون الآخرين، وإنما هى ملك للغة نفسها. ومعنى ذلك أنه ليس من حق أديب أو كاتب أن ينثر أو ينظم فى لغتنا دون أن يقرأ فى منابعها وأصولها القديمة ويقف على وظائف الألفاظ ومعانيها الدقيقة، إلا أن

يكون مهرجا يريد مسخ صورة اللغـة بما يضـع على وجـوه ألفاظهـا مـن أقنعـة مستعارة. وحتى القناع المستعار يجب أن لا يضعه فوق وجه اللفظـة إلا مـن رأى هذا الوجه حق الرؤية. فكلمة الحرية فى الأدب، وخاصة فى استخدام ألفاظـه، تفتقر إلى شئ من التقييد، فهى ليست حريـة مطلقـة كحريـة الأطفـال تنتهى إلى تحطيم المحتويات اللغوية، وإنما هى حرية مشروطة بشروط ومقيـدة بقيـود، حريـة لا نعطيها إلا لمن حذقوا لغتنا ومرنوا على معرفة أسرارها.

وكيـف يكـون الأديـب حـرّاً حريـة مطلقـة فـى استخدام اللغـة وألفاظهـا بالوضع الذى يريـده والنحـو الـذى يـراه، وهـو إنمـا يتكلـم مـع آخريـن وبلغـة آخرين، فلابد أن يلتزم مصطلحاتهم، ولابد أن يؤهل لنفسه دراية دقيقـة بمعرفـة هذه المصطلحات وكيف عبر القدماء عن أحاسيسـهم ومشـاعرهم، بـل لابـد أن يعرف شارات هذه اللغة التى يكتب بها وكل رواسبها التصويرية والبيانية.

والطريق المرسوم إلى ذلك هو أن يقرأ فى أدبنـا القديـم ويسـتوعب، حتـى يكون صالحاً للدخول في ميادين أدبنا العربى. أما أن يسير علـى غـير هـدى فـى عمله الأدبى، فمثله مثل من يجرى وحده، ويعلن أنه قد سبق كل من أجروا فـى ميدان السباق.

ولست أريد أن أوهن من عزائم الشباب ولا أن أزرى على كل ما يكتبونه من أعمال أدبية، إنما أقف عند طائفة تسرع فيما تنتـج مـن أدب، ولا تحـاول أن تثقف أنفسها تثقيفاً من شأنه أن يجعلنا نرتاع روعة بعيدة، لأنها تخاطبنا بأبواق لا نعرفها ولا عهد لنا بها، وتنسى مزامير اللغـة الملقـاة علـى حافـة الينـابيع القديمـة والتى تنتظرهم، لينفخوا فيها، ويستخرجوا منها ما يشاءون من أنغام وألحان.

وأنا لذلك أدعو إلى الاتصال المباشر بأصول أدبنا القديم، وألحّ فـى هـذه الدعوة حتى يستوفى شبابنا أدوات مهنتهـم اسـتيفاء دقيقـاً، وحتـى ترتفـع هـذه الحواجز والعوائق التى يظنونها بل يرونها قائمة بينهم وبين الشيوخ .

النقد العربى تراث مجهول

النقد من أهم ضروب النشاط العقلى التى تحتل مكانـة واسـعة فـى أبحـاث العصر الحديث، فقلما وجد باحث ممتاز فى الفكر الإنسانى وآثـاره إلا وجذبتـه دراسة الأدب إلى ميدانها الفسيح. وقد أقبل الباحثون، كل يحاول أن يجيب على هذا السؤال المفتوح: ما طبيعة الأدب وما قوانينه؟ ودأبوا يبحثون هـل يمكـن أن نخضعه للعلم؛ وأى العلوم والدراسات يمكن أن يندمج فيها؟ هل نضعه فى حـيز العلوم الطبيعية، أو نضعه فى حيز العلوم النفسية، أو نضعه فـى حـيز الدراسـات الفلسفية؟.

وقد تعدّدت الإجابات، وتعددت معها الأساليب التى اتخـذت فـى الـدرس والبحث، حتى ليكاد يكون لكل ناقد أسلوب خاص يتـأثر فيـه ثقافتـه، وعلومـه التى ألم بها ومعارفه، وبذلك تمايزت أساليب الدراسة، وغـدا كـل أسـلوب ولـه نتائجه المختلفة المتباينة.

ولسنا نريد الآن أن نصف نشاط نقاد الغـرب فـى هـذه الدراسـات، ومـا اكتسبه النقد من أبحاثهم وأعمالهم. إنما نريد أن نقف وقفـة علـى أطـلال نشـاط آخر، كان يقوم به علماؤنا فى العصور الوسطى، إلا أنهم قلما وجدوا بيننـا مـن يعنى بهم وبأعمالهم، كأنهم كانوا يعيشون فى تيـه مـن الأدب والفـن ليـس لـه حدود مرسومة، ولا مناهج موضوعة! وإن من ينقل النظر فى المكتبة العربية وبين دفاتها، ليجدن فيها كثرة غامرة من كتب النقد والنقاد، وغاية مـا فـى الأمـر أن أحداً منا لم يستغرقه هذا الجانب الطريف من الدراسة.

والنقد العربى – كغيره من أنواع النقد الأخرى – نشأ متأخراً عن وجود

الأدب والشعر، فقد كتب الكتاب آثارهم، ونظم الشعراء قصائدهم، قبل أن يحدث النقاد نقدهم.

ونجد عند الشعراء القدماء ومعاصريهم ابتداءً ضعيفاً للروح النقدية، ولكن من المحقق أن النقد لم يبدأ كفنّ له قواعده وأصوله إلا فى العصر العباسى، حين ارتقى العقل العربى وأخذ يرصد مظاهر التفكير المختلفة، ويضع أساس العلوم والفنون، وقد كان الناس يشكون – فيما يظهر – فى قيمة النقد وقيمة أصحابه، كما يبدو من الحوار الذى أُثر بين بعض الأدباء وبين ناقد عباسى يسمى خلفا الأحمر، إذ قال له: "ما أبالى إذا سمعت شعراً استحسنته ما قلت أنت وأصحابك فيه" فقال له: "إذا أخذت درهما تستحسنه، وقال لك الصيرفى إنه ردئ هل ينفعك استحسانك إياه؟!". وأكبر الظن أن تسمية هذا الجانب من العلم بالشعر باسم النقد، وتسمية أصحابه بالنقاد ترتبطان بهذا الحوار.

وقد أخذ هؤلاء النقاد يضعون للأدب والشعر أساسهما ومقاييسهما المختلفة، فنراهم يرتبون الشعراء فى فصائل تبعاً للمهارة الفنية التى يحوزها كل منهم فى آثاره، على نحو ما صنع ابن سلام فى كتابه طبقات الشعراء، ونراهم يقسمون الشعر إلى موضوعاته المعروفة من مدح وهجاء وغيرهما، على نحو ما نجد فى ديوان الحماسة لأبى تمام. وهذا هو الطريق الطبيعى فى البحث، فكل فن يبتدئ بالترتيب والتصنيف. ونفس اليونان القدماء لم يتقدم النقد عندهم إلا بعد أن رتّبوا قصائدهم فيما سموه شعراً قصصيّاً وغنائيّاً وتمثيليّاً.

وقد حاول النقاد الاهتداء إلى القديم والجديد فى المعانى والأساليب. فأثاروا موضوعين كبيرين: هما موضوع السرقات والابتكارات، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنهم لم يتركوا معنى جزئيّاً لشاعر إلا وعرفوا هل ابتكره من تلقاء نفسه، أو أخذه من غيره، وما صنيعه فى الأخذ، هل حوّره فى الوضع ، أو فى الصورة تحويراً مقبولاً، أو حوّره تحويراً رديئاً، لا يضيف حسناً ولا جمالاً.

وقد شغلتهم دراسة التعبير الفنى ومعرفة قوانينه، وكيف يحكمون عليه، وما صفات حسنه وقيمه، وما زالوا يعنون بهذا الجانب، حتى ظهر كتاب البيان والتبيين للجاحظ، وفيه نراه ينقل عن الهند والفرس واليونان آراءهم في البلاغة.

وقد توفر الشعراء على دراسة نماذجهم، وتواصوا في حرفتهم وصايا مختلفة، كوصية أبي تمام للبحترى وقد كُتبت نثراً، ومثل وصيتى الناشى وقد نظمهما شعراً. واستمروا يدرسون وسائل صناعتهم وأدوات زينتها، حتى ظهر كتاب البديع لابن المعتز، وفيه عرض واسع لطرق الزخرفة والأناقة .

وما نترك القرن الثالث إلى القرن الرابع، حتى نرى النقد العربى يتعقد تعقداً شديداً، فقد صار يعتمد على كثير من الفنون والعلوم: اعتمد على التفسير والحديث، فدخل فيه نظام الرواية الدينية، ووضع على أخباره كل ما أقيم عليها من علل ومراصد، على نحو ما نجد في كتاب الأغاني، وقد نقل صاحبه نظام السند وما يتصل به من تتبع الرواة ومعرفة الخبر المصنوع من غيره. واعتمد على الفقه والمنطق كما في «نقد النثر» حيث نرى صاحبه يعقد فصلا للخبر ويقسمه إلى يقين وتصديق على نحو ما يصنع الفقهاء، كما يعقد فصلا للقياس على نحو ما يصنع المناطقة. واعتمد أيضاً على الفلسفة كما في هذا الكتاب نفسه، وكما في «نقد الشعر» لقدامة، وأثر الفلسفة وكتاب الشعر لأرِسْطَطاليس بيِّن فيه.

وإذا تركنا كتب النقد العامة التى عنيت بالحديث عن طبيعة النثر والشعر وفنونهما، إلى كتب الشعراء أنفسهم وجدنا النقاد يكثرون من ذكر المذاهب الفنية. يقول صاحب الأغاني: "كان سلم الخاسر تلميذاً لبشار، وعنه أخذ ومن بحره اغترف وعلى مذهبه ونمطه قال الشعر". أما منصور النمرى فهو "تلميذ كلثوم بن عمرو العتابى وراويته وعنه أخذ، ومن بحره استقى، وبمذهبه تشبه". وقد كان الحسين بن الضحاك "حلو المذهب"، وكان للعباس بن الأحنف

"مذهب حسن". أما ديك الجن "فكان يذهب مذهب أبى تمام"، وكذلك كان البحترى، "وكان لأبى تمام مذهب فى المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء".

وإذن ففكرة المذاهب الفنية ليست جديدة، فقد وجدت فى النقد القديم، كما وجدت فى النقد الحديث. ونحن لا نتقدم بعد ذلك إلى الآمدى فى كتابه «الموازنة» حتى نراه يقرر فى وضوح أنه كان هناك مذهبان عامان فى الشعر وصناعته: مذهب المدرسة المحافظة وعلى رأسها البحترى، ومذهب المدرسة الحديثة وعلى رأسها أبو تمام. وقد رسم النقاد مخططات كثيرة لبيان هذين المذهبين وغيرهما من المذاهب .

إن النقد العربى ليس محدود الطاقة، كما يظن ذلك كثير من المعاصرين، بل هو طويل الأطراف كما يقال فى كتب الحديث؛ فهو غنى بالأبحاث والدراسات التى لا تقل طرافة عن دراسات النقد الحديث وأبحاثه، والتى لابد منها أيضاً فى تشكيل هذا النقد وإخراجه. وأينا يستطيع الكتابة فى موضوعات الشعر والنثر دون الرجوع إلى ما خلفوه من آثار؟. أما التعبير الفنى فقد أكثروا من رسمه ووصفه. وإن فى «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر ما يتيح للناقد الحديث وضع نظرية هذا التعبير وضعاً نهائيّاً، كما أن فى كتابتهم عن المعانى ودلالاتها واحتمالاتها وما نثروه من ذلك فى كتب الجدل والمناظرة وعلم الأصول ما يؤهل لوضع نظرية المعنى هى الأخرى وضعاً نهائيّاً. أما دراسة النصوص والكتابة فى شروح الشعر وتفاسيره، فقد وضعوا فيها غير قليل من القواعد والمبادئ التى ينبغى أن ننتفع بها فى أعمالنا الحديثة.

وأرى أن فى النقد العربى القديم كنوزاً مجهولة ، تنتظر ناقداً بارعاً يستكشفها، ويدخلها متحف النقد الحديث، وخاصة تلك الطرائف التى كتبت حول الشعراء ونماذجهم ومذاهبهم، وأصول حرفتهم، فقد تركوا كثيراً من التأملات والإلهامات التى تفسر أطرافاً من هذه الجوانب فى صناعة الشعراء

تفسيراً دقيقاً. ومن الحق أنا لا نزال في حاجة ماسة إلى كتب تعنى بتاريخ النقد العربى وتطوره، حتى لا تسقط من أيدينا أبحاثه ودراساته الكثيرة. إن عيب النقد العربى - في رأينا - أنه لم توجد حتى الآن كتب متنوعة تعنى بتاريخه، وأخرى تعنى بقواعده ومبادئه. فعلى الباحثين أن يجعلوا كل نوع من مسائله المتشابهة فى طبيعتها على حدة، ويفردوا لها كتباً خاصة تضم تاريخها، وما تثير من آراء وأحكام. ولابد أن يشفعوا ذلك بدراسة عميقة للنقد الغربى ومناهجه، من قول اليونان إن الشعر محاكاة، إلى قول المحدثين بل الشعر تعبير، حتى يتصوروا النقد فى مراحله، وحتى يزودوا النقد العربى بما فى النقد الغربى من نظريات الذوق والجمال، وما قام به النقاد من أبحاث سيكولوجية، وأخرى تجريبية فى قياس النغمات والأوزان. حينئذ نرفع الرمال عن مخلفات النقد العربى، الجاثمة فى كهوف القرون الغابرة، ونعطيها حظها من الحرية والحياة.

كتاب العمدة لابن رشيق

يشغل ابن رشيق مكانة ممتازة في النقد العربي، إذ ترك فيه كتاباً مهمّاً هو كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده. وقد اشتهر هذا الكتاب قديماً وحديثاً، وأشاد به ابن خلدون في مقدمته، ومن قوله فيه: "هو الكتاب الذى انفرد بهذه الصناعة - يريد صناعة الشعر - وإعطاءها حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله"، وهي شهادة قيمة ترفع من الكتاب ومن صاحبه.

وإذا ذهبنا نبحث في البيئة التي نبت فيها هذا الكتاب، لنتأكد من الثقافة التي كتب في ظلالها، وجدناها بيئة غير معقدة، فقد ألف في القيروان من بلاد المغرب حول منتصف القرن الخامس الهجرى، وبلاد المغرب حتى هذا التاريخ كانت تستمد في تأليفها من كتب أهل المشرق وتعتبرها منابعها في التفكير والثقافة، ومن المعروف أنها لم تنهل من الفلسفة حتى هذا الوقت إلا في حدود ضيقة جدا، مثلها في ذلك مثل الأندلس، فهما جميعاً لم تقم فيهما الأبحاث الفلسفية إلا متأخرة. وقد كان لذلك آثار مختلفة في الحياة العقلية هناك فإنها لم تصحبها شيات من الفكر العميق، إذ كان الناس يعيشون في حياة أقرب إلى البساطة منها إلى التعقيد، بل إننا نجد ابن خلدون يثبت للناس هناك حياة متبدية أو كالمتبدية، وبذلك علّل لاختيارهم مذهب مالك وتفضيلهم له على غيره من المذاهب؛ لأنه لم يكن معقد الحضارة والفلسفة، فهو مذهب أهل الحجاز، وحياتهم كحياة أهل المغرب تقوم على البساطة ولا تعقدها الفلسفة ولا الحضارة.

لم تكن بلاد المغرب التى ألف فيها كتاب العمدة ذات عقل متفلسف،

يعنى ببحث الأشياء بحثاً يظهر منه على خصائصها المشتركة، ولذلك غلبت على الكتب هناك طريقة الجمع والإحصاء. وقلما رأينا كتاباً يتعمق موضوعاً من الموضوعات، إنما هى كتب تنقل عن غيرها، وهى تُعنى بتنظيم النقل ولكنه تنظيم غير منظم تماما؛ إذ تراهم يكثرون من التبويب دلالة على كثرة ما يجمعون من مواد، ولكنها كثرة تتعب القارئ، إذ يجد المواد قد تناثرت دون أن توضَع فى صورة، فالمادة قد وجدت ولكن الصورة لم توجد، لأن العقل المغربى لم يكن يحسن تأليف الصور. ولا نقول كما يقول ابن خلدون إنه كان عقلا متبدّياً، ولكن نقول إنه كان عقلا غير مُفَلْسِف، فكانت تعوزه الصورة التى يضع فيها مواد الأشياء التى يبحثها ويعنى ببيانها والتأليف فيها.

ومن الكتب التى تفسر هذه الظاهرة تفسيراً دقيقاً كتاب العمدة، فقد أودعه ابن رشيق نحو مائة باب، وهى أبواب كثيرة، ونفس كثرتها تدل على أنه لم ينظر فى صناعة الشعر ونقده نظرة عامة شاملة، فقد استغرقته التفاريع والتفاصيل استغراقاً يدل على أنه لم يتعمق فى تفكيره، فعقله بسيط لا تعقيد فيه ولا تركيب، ولذلك كانت أبحاثه فى كتابه أيضا أبحاثاً بسيطة ليس فيها تعقيد ولا تركيب .

وهذه الظاهرة تتضح أكثر إذا قارنا بين ابن رشيق وبين نقاد المشرق، فالأخيرون إذا كتبوا فى النقد حاولوا أن يتعمقوا مسائله، ولذلك كان لكل منهم عمل واضح فيه. فبينما نرى قدامة يدخل فيه الفلسفة كما فى نقد الشعر، ويضيف صاحب نقد النثر إلى الفلسفة المنطق وأبحاثاً فقهية. ويدور الزمن دورة ويأتى أبو الفرج الأصبهانى فيدرس الرواية الأدبية ويقيم عليها فى كتابه الأغانى كثيرا مما اقترحه أصحاب الرواية الدينية فى روايتهم من علل ومراصد. ويدور الزمن دورة أخرى ويأتى الآمدى فنراه يقرر أن هناك مذهبين عامين قائمين فى دراسة الشعر وصناعته، مذهب المجددين أصحاب الفلسفة والمعانى والبديع

وعلى رأسهم أبو تمام، ومذهب المحافظين أصحاب عمود الشعر العربى وعلى رأسهم البحترى، وهو لا يكتب فى ذلك صحيفة أو صحائف معدودة، بل يكتب كتاباً واسعاً هو كتاب الموازنة. ويدور الزمن دورة أخرى فيأتى ابن سنان فى كتابه سر الفصاحة ويفتح دراسة واسعة فى الصوت. وكلما دار الزمن بنا فى المشرق دورة وجدنا نقّادا يطورون النقد ويحدثون فيه توجيهات جديدة. فإذا انقلبنا إلى كتاب العمدة لم نجد تطوراً ولا توجيهاً جديداً، إنما كل ما هناك كتاب كبير يجمع ركاماً هائلا من مسائل النقد، ولكنه ركام تنقصه الدراسة العميقة، وهو مادة ضخمة ولكن تنقصها الصورة، ونفس المادة ليست من صنع ابن رشيق بل هى من صنع المشرق، إذ استطاع أن يجمع هذا النِّثار الواسع من آراء القوم فى الشعر ونقده وصناعته.

ليس فى كتاب العمدة منهج فى دراسة الشعر العربى، فالكتاب لا يعنى بوضع المناهج، إنما يعنى بجمع المواد فى شكل يشبه أن يكون إحصاء واسعاً يجمع فيه أشتاتاً كثيرة، ولكن دون أن يُحدث بينها ربطاً منطقياً، فعقله لم يكن يعرف الربط، إنما هو عقل نقلى يعنى بنقل النصوص ورواية ما فى الكتب. وحقاً له بعد ذلك التبويب، ولكنه تبويب من نوع خاص، نوع فيه عوج ونقص؛ فكثيرا ما تصادفنا أبواب كان يحسن أن تندمج فى باب واحد، وثانية كان ينبغى أن توضع فى غير أمكنتها، وثالثة كان يحسن أن تحذف من الكتاب حذفا. ولو أنَّ ناقداً من نقاد المشرق عُنى بجمع هذه المادة الكثيرة والتأليف فيها لما رأينا عنده ما فى كتاب العمدة من اللامنطقية والانتقالات الفجائية.

ومع ذلك ينبغى ألا نغمط ابن رشيق حقه، إذ ليس من شك فى أنه تعب فى جمع هذه المادة وترتيبها على هذا النسق الذى اختاره لنفسه. وإن من يتتبعه فى عرضه لتلك المادة الوفيرة يجد له كثيرا من الأفكار النيِّرة، كتلك الفكرة التى ذهب يعلنها فى اللفظ والمعنى، فقد كان يرى أنهما يتلازمان، وليس

بصحيح أنهما ينفصلان، وبذلك خرج على رأى من سبقوه، ولم يحفل برأى الجاحظ ومن خلفوه كما مرَّ بنا. وقد لاحظ في أواخر هذا الباب الذى عقده للفظ والمعنى ملاحظة مهمة، وهى أن للشعر لغةً خاصة به، فالشعراء لهم ألفاظهم وأساليبهم التى يمتازون بها من ألفاظ الكتّاب وأساليبهم، ولذلك أسباب كثيره ، فهم يتناولون موضوعات كبكاء الأطلال لا يتناولها الكتاب، وهم يعبِّرون تعبيراً كله وجدان وعاطفة، بخلاف تعبير الكتاب فيغلب عليه الفكر والعقل. وأيضاً فإن الشاعر مقيد بموسيقاه، ولذلك كان يكثر فى الشعر الغريب، لأن الشاعر يبحث عن نغمه وما يوافقه من اللفظ، وقد تضطره النغمة إلى لفظ غير مألوف، ولعل ذلك ما جعل ابن الأثير يقول: "وجدت الغريب يحسن استعماله فى الشعر ولا يسوغ فى النثر".

ومهما يكن فإن ابن رشيق كان موفّقا فى باب اللفظ والمعنى، سواء فيما عرضه عن تلازمهما أو ما ذكره من لغة الشعر وأنها تخالف لغة النثر. وقد عقد بعقب ذلك باباً تحدث فيه عن المطبوع والمصنوع، وفى هذا ما يفسر العقلية العامة التى كتب فى ظلالها كتاب العمدة، فإننا نجد صاحبه يعرض للمذهبين القائمين فى صناعة الشعر العربى، واللذين سبق أن كتب فيهما الآمدى كتابه الموازنة، غير أنه لا يستطيع أن يتبين الفكرة، فنراه يحكم بأن البحترى وأبا تمام من مذهب واحد ومَعين واحد هو معين البديع، أو كما كان يسميه الصنعة، وغاية ما فى الأمر أن البحترى أكثر طبعاً من أبى تمام، وأن أبا تمام أكثر بديعاً من البحترى.

لم يستطع ابن رشيق أن يميِّز الفروق الدقيقة التى كانت تفرق بين البحترى وأبى تمام، تلك الفروق التى جعلتهما يقفان فى صفين متقابلين، أو كما نقول نحن الآن فى مذهبين متعارضين عند الآمدى وغيره من نقاد الشرق؛ وكلُّ ذلك جاء ابن رشيق من أن عقله كان من طراز آخر، طراز لا يتعمق الأشياء ، إنما

ينظر إليها من قرب نظرات طائرة.

وقد وقف في هذا الباب يفرق بين القدماء والمحدثين، فرأى أن كل ما بينهما من خلاف أن الأخيرين يلوّنون شعرهم بتلاوين البديع وتحاسينه، على عكس القدماء فهم لا يلوّنون شعرهم بشئ من ذلك. وهى تفرقة غير دقيقة، لأنه ليس كل ما بين القدماء والمحدثين يستقر فى تلاوين البديع وتحاسينه، فهناك تلاوين عقلية وتحاسين فلسفية كان يتشبث بها الشعراء أمثال أبى تمام وأبى العلاء، غير أن ابن رشيق فيما يظهر كان ينحرف عن هذه التلاوين والتحاسين، أو بعبارة أدق لم يكن يفهم شيئا عن هذه التلاوين والتحاسين.

وقد عُنى ابنُ رشيق فى كتابه بالحديث حديثاً مفصلا عن ألوان البديع وأصباغه، ففتح لها أبوابا واسعة. ونحن نعرف أن أول من كتب فى البديع ابن المعتز، وقد ساق فى كتابه المُسمّى باسم البديع ثلاثة عشر لوناً من ألوانه؛ ثم تبعه قدامة فزاد فيه سبعة ألوان؛ ثم جاء أبو هلال فى الصناعتين فأضاف سبعة عشر لوناً؛ ثم تبعه ابن رشيق فانكب فى كتابه على درس ألوان البديع متأثّراً بمن سبقوه وخاصّةً الحاتميَّ. وإن من يقرأ ما كتبه فى تلك الألوان يشعر شعوراً واضحاً أنها لم تكن متميزة الشخصية فى ذهنه، ففيها كثير من الاختلاط وخاصة فى عرض الأمثلة، كما أن فيها كثيرا من الإبهام والغموض فى تحديدها وبيانها.

وربما كان أهم جانب نسقه ابنُ رشيق فى كتابه هو جانب موضوعات الشعر، فقد عرض فيه لهذه الموضوعات عرضاً مستفيضاً، وقد تأثر على عادته بمن سبقوه، فالمديح يعتمد عنده – كما يعتمد عند قدامة – على وصف الفضائل النفسية، والهجاء كذلك يعتمد على نقض هذه الفضائل، والرثاء أيضا كما يقول قدامة مديح إلا أنه بلفظ الماضى، كل ذلك ينقله ابن رشيق عن قدامة ثم يضيف إليه من حين لآخر بعض آراء وأفكار. وقد أشار فى المديح إلى أنه يكون بغير الفضائل النفسية، وطلب إلى الشعراء أن يلائموا فى مدائحهم بين

كلامهم وبين الممدوحين، بحيث لا يمدحون ملكاً بنفس الأوصاف التي يمدحون بها بطلاً. ولعل أهمَّ موضوع عني به بين موضوعات الشعر موضوع النسيب، فقد فصل الكلام فيه وتحدث عن طريقة أهل البادية وما يستغرقها من ذكر الرحيل والانتقال ووصف الطلول، والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق، ومرور الصَّبا والنسيم، وذكر أزهار البرية مثل الخزامى والعَرار، ثم تحدث عن طريقة أهل الحاضرة وما يستغرقها من ذكر الصدِّ والهجر، والوشاة والندامى، والورد والنسرين والنيلوفر وما شاكل ذلك.

ومهما يكن فإننا لا نعدم أن نجد عند ابن رشيق من حين إلى آخر أفكاراً قيِّمة وآراء طريفة. ولعل من أطراف الأبواب التي فتحها في كتابه باب المعاني المحدثة، فقد عرض لبعض هذه المعاني، ولاحظ أن العباسيين لهم معان كثيرة مبتكرة، وخاصة بشاراً وأصحابه، "فقد زادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا إسلامي". وقد كان ابن الرومي أهم شاعر عباسي يعنى بهذا الجانب، " إذ كان ضنيناً بالمعاني حريصاً عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولِّده ، فلا يزال يقلبه ظهراً لبطن، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد". وحقّاً أن من يرجع إلى ديوان ابن الرومي يلاحظ أنه إذا تناول فكرة أحكم إخراجها وبسطها إحكاماً دقيقاً، فما يزال يبسط فيها حتى تتسع اتساع الرقاقة في يد الخباز التي وصفها في قوله :

ما بين رؤيتها في كفِّه كرةً وبين رؤيتها قوراءَ كالقمرِ
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ في لجَّة الماء يرمى فيه بالحجرِ

فابن الرومي كان يخبز معانيه خبزة هذه الرقاقة، فإذا هي تنبسط وتتسع اتساعا شديداً. غير أنَّ ابن رشيق لا يقف ليحقق ذلك، إنما هي فكرة عابرة عنده. ونحن نطلب إليه عَنتاً إذا أردنا منه أن يطيل النظر في آرائه أو يتعمق في عرض أفكاره. ومع ذلك فنحن لاننكر صنيعه في كتابه، فقد جمع مادة ضخمة

من النقد الأدبي عند العرب، وكان له فضل هذا الجمع وما انطوى فيه من تنسيق، وإن كنا نلاحظ بعد ذلك أنه لم يستطع أن يجري في مجرى النقد العام بصنع نظرات أو توجيهات جديدة، فما يزال النقد عنده يجرى كما كان يجرى من قبل، إذ لم يظهر عنده ما يوجب تعديلا في سيره، أو تحريفاً في طريقه.

النقد فى كتاب الأغانى

عرض أبو الفرج الأصبهانى فى كتابه الأغانى شعراء العرب فى العصر الجاهلى والقرون الثلاثة الأولى للإسلام وآراء النقاد فيهم وأذواق عصورهم ومعاصريهم. وهو لا يعرضهم عرضنا التاريخى الحديث فيفصل الكلام عن الشاعر ويقسِّمه ويبوِّبه كما نصنع الآن، إذ نتكلم عن أدوار حياته وبيئته وعصره وظروفه وثقافته ومدى تقليده وتجديده، وإنما أخبار مفرقة عن الشاعر من هنا وهناك، تتناول أطرافاً من حياته وما حدث له من وقائع وأحداث، وأثناء ذلك تتناثر تأملاتٌ فى فنّ الشاعر وخصائصه وما يَسِمه فى شعره ونماذجه. وهى تأملات مضيئة كان يستمدها أبو الفرج من عقل مثقف ثقافة ممتازة بالشعر القديم والحديث، وهى من أجل ذلك تنتهى به إلى أحكام نقية لا يشوبها هوًى ولا يتعلق بها غرض.

لم يكن أبو الفرج يؤصّل أحكامه فى الشعر والشعراء على هوى أو غرض، إنما كان يؤصلها على المقاييس الفنية الدقيقة: مقاييس الجودة والرداءة، وبذلك انحاز عما وقع فيه أفلاطون قديماً وبعض النقاد الغربيين حديثاً من الاحتكام فى تقويم الشعر والفن إلى مقاييس الأخلاق، كأنه كان يشعر شعوراً عميقاً بالنظرية الحديثة القائلة بأن الفن للفن، فهو لا يحكم عليه بما يعبر عنه من أخلاق وغير أخلاق، إنما يحكم عليه بما يعبر عنه من شعور ووجدان وقيم جمالية داخلية فيه لا ترتبط بأخلاق ولا بدين ولا بغيرهما من قيم خارجية عنه. وكيف يحتكم أبو الفرج إلى الأخلاق وكثير من الشعراء الممتازين أمثال أبى نواس كانوا ذوى أخلاق مقيتة؟ إننا فى الواقع حين نرتد إلى الأخلاق ونحكّمها فى الشعراء تسقط

من أيدينا نماذج كثيرة؛ فالشعر يعبر عن الحياة بوجهيها من أخلاق وغير أخلاق، وهو لا يقاس بأحد الجانبين، إنما يقاس بمعاييره الخاصة التى تأذن لأبى الفرج أن يرد على النقاد أحكامهم على الشعراء ماداموا يعتمدون فيها على تقويمهم بأخلاقهم كحكم ابن سلام على الأحوص إذ أخّره فى منزلته بين الشعراء الإسلاميين وجعله فى الطبقة السادسة، وكان يحسن أن لا ينظر إلى أخلاقه وأن يتقدم به إلى طبقته الحقيقية التى تلائم فنه وشعره. وهذا الفاصل الدقيق الذى أقامه أبو الفرج بين الشعر والأخلاق كان له أثر آخر لا من حيث تقويم الشعراء، بل من حيث رواية آثارِهم ونماذجهم، فقد ذهب يروى أشعارهم الماجنة وإفكهم.

والحق أن أبا الفرج كان من أصحاب العقول الحرَّة التى لا تحجر نفسها داخل نظرات ضيقة فى الحكم على الشعراء، وإن من يتابعه فى الأغانى ليلاحظ أنه كان دقيقاً دقةً شديدة. وهى دقة تظهر فى كل شق من كتابه، ولعل من أطرف الدلالة عليها ما نراه من وقوفه عند محيط الشعراء وأوساطهم حين يعلل تعليلا صحيحاً لشُهرتهم وخمولهم. يقول عن أبى الشيص إنه "غير نبيه الذكر لوقوعه بين مسلم بن الوليد وأشجع وأبى نواس فخمل" أما ربيعة الرقى فمع إكثاره وتجويده لفنه أخمله بعده عن العراق وتركه خدمة الخلفاء ومخالطة الشعراء. وعلى هذا النمط يقف أبو الفرج عند أطراف من حياة الشاعر وحواش من معاصريه يستفيد منها فى التعليل لخموله، وليس من شك، فى أن هذا اتجاه حسن فى التعليل والتسبيب.

على أن تأمله فى محيط الشاعر، جعله ينفذ إلى شئ آخر لعله أهم مما ذكرناه، وهو التقبل للأذواق الحديثة، بل الاحتجاج لها والتعصب من أجلها، وقد ظهر ذلك فى وضوح عند مناقشته لمن تلوموا ابن المعتز على ما فى شعره من ركاكة وخروج على موضوعات الشعر التقليدية، إذ كان يُعنى بوصف

مجالس اللهو والأنس دون وصف البيد والمهامه والقفار والمنازل المهجورة. ينظر أبو الفرج في هذا النقد فيرفضه مُعلّلاً لرفضه بأنّ مَثلَ ابن المعتزّ ممن يعيش في ميادين النور والبنفسج والنرجس والندامى والقيان لا يطلب إليه أن يتكلف ما فوق بيئته، ولا أن يعبر بأسلوب غريب الكلام ووحشيه، وإنما يعدل إلى أسلوب بسيط رقيق يفهمه معاصروه.

وليس من شك في أن أبا الفرج يفصح هنا عن ذوق حديث، فهو ليس ممن يعتنقون القديم لأنه قديم، بل هو يرى أنَّ لكلِّ حالٍ لَبُوسَها. في مواضع يستحسن القديم وفي أخرى يستحسن الجديد، وكل شاعر عليه أن يمثل وسطه وعصره، وليس من حق النقاد أن يزروا عليه فإن ذلك - إن صحَّ - يُفضي بالشعر إلى ضرب من الجمود والتحجر عند تقاليد محفوظة، والشعرحقّاً ينبغي أن يستفيد من التقاليد القديمة والمراسيم الموروثة، ولكن بحيث يستطيع أن ينهض بمذاهب ومناهج تتلاءم مع العصور الحديثة، فلكل عصر مذاهبه ومناهجه وحركاته الفنية التي تتعاقب في شكل أمواج ترتفع ثم تنخفض لتحل محلها أمواج جديدة.

وإنَّ من الأشياء الطريفة حقّاً في كتاب الأغاني أن صاحبه لم يكن يعنى بتتبع سقطات شاعر. فقد كان يعترف بأن الفنان الممتاز يجيد في موضع ولا يجيد في آخر، بل إنَّ الشاعر نفسه تختلفُ حالاتُه في الموضوع الواحد والنموذج الواحد، وليس لنا أن نزرى على هدى شاعر إن أسف في بعض المواضع ما دام يرتفع ارتفاعاً حسناً في المواضع الأخرى. يقول في التعليق على حملات خصوم أبي تمام وأنه يُسِفُّ كثيرا: "وليست إساءة من أساء في القليل وأحسن في الكثير مسقطة إحسانه، ولو كثرت إساءته أيضا ثم أحسن لم يُقل له عند الإحسان أسأت، ولا عند الصواب أخطأت" وقد فسَّر هذا المعنى تفسيراً أتمّ حين حديثه عن ابن المعتز، وما يجد قارئوه عنده من هلهلة أسلوب وضعف نسيج

إذ يقول إن الشاعر "لا يغمط حقه كله إذا أحسن فى الكثير وتوسط فى البعض وقصر فى اليسير، وينسب إلى التقصير فى الجميع لنشر المقابح، وطى المحاسن، فلو شاء أن يفعل هذا كل أحد بمن تقدم لوجده متاحاً وإنما على الإنسان أن يحفظ من الشئ أحسنه ويلغى ما لم يستحسنه فليس مأخوذاً به، ولكن أقواماً أرادوا أن يرفعوا أنفسهم الوضيعة ويشيدوا بذكرهم الخامل وتعلو أقدارهم الساقطة بالطعن على أهل الفضل والقدح فيهم فلا يزدادون بذلك إلا ضعة، ولا يزداد الآخر إلا ارتفاعا".

وليس من شك فى أن هذه نظرة معتدلة فى الحكم على الشعراء، فإن من واجب الناقد أن لا يتعلق بضعف يجده فى صحيفة أو صحف من ديوان شاعر فيرفض الديوان كله. إنه إذن يرفض دواوين الشعراء جميعا لأن الشاعر من طبيعته أن يحلق فى الآفاق العليا فى بعض الجوانب ثم يسف فى جوانب أخرى، بل ربما كان هذا الإسفاف آية على مهارة الشاعر لأنه دليل ارتفاعه وصعوده فى بعض النماذج صُعوداً يتراءى فى خلاله هذا الإسفاف الذى لا يظهر فى تلك الصورة الواضحة عند الشعراء المتوسطين لأنهم يحلّقون دائما فى أفق متوسط مُسْتَوٍ. ويفسر ذلك أبو تمام والبحترى، فالأول على مهارته النادرة يُسِفُّ كثيرا فى شعره بخلاف البحترى فإنه يعيش فى الأفق القريب، ولذلك كان لا يظهر عنده الإسفاف كما لا يظهر عنده التحليق فى الأجواء العليا فذلك مدى خارج عن طاقته .

وهذه النظرية الدقيقة فى الحكم على الشعراء كان يُؤازرها نظرة أخرى متغلغلة فى فهم خصائصهم ومناهجهم الفنية. وقد ساعدته تلك النظرة فى أن يتحقق من النصوص التى يرويها إذ نراه يرفض قبيلا منها لأنه لا يتفق ونمط الشاعر ومنهجه. يقول فى قصيدة تنسب لامرئ القيس "أظنها منحولة لأنها لا تشاكل كلام امرئ القيس والتوليد فيها بيِّن". ويشك فى شعر يُنسب للأحوص

لأنه "ساقط سخيف لا يشبه نمط الأحوص والتوليد بيِّن فيه ويشهد على أنه محدث"، ويقول في شعر ينسب إلى طرفة إنه "لا يشبه مذهب طرفة ونمطه".

وتتردد في الأغاني كلمة مذهب: فالحسين بن الضحاك حلو المذهب لشعره قبول ورونق صاف، والعباس بن الأحنف له مذهب حسن، ولديباجة شعره رونق، والبحتري شاعر فاضل فصيح حسن المذهب، أما أبو تمام فله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء. وليس من شك في أن أبا الفرج كان دقيقاً دقةً فائقة حين لاحظ ما يتميز به أبو تمام من استخدام طباق جديد، وربما كان هو الناقد العربي الوحيد الذي تنبَّه إلى هذا الجانب في صناعة أبي تمام، إذ نراه يستخدم ضرباً جديداً من الطباق لا يستمده من وعاء الذاكرة كالطباق المعروف حين نذكر الليل فيأتي النهار والشيب فيأتي الشباب، إنما يستمده من وعاء الفلسفة فإذا بعيره يرعى الفيافي وترعاه الفيافي:

رعَتْه الفيافي بعد ما كان حقْبةً رعاها وماءُ الروض ينهلُّ ساكبه

وليس هنا مجال البسط في الحديث عن هذا الطباق الفلسفي الغريب، إنما نريد أن نشير إلى أن أبا الفرج كان ناقداً ممتازاً في فهم الشعراء وبيان خصائصهم، وإن كنا نلاحظ من طرف آخر أنه لم يُعن كثيرا بعرض آرائه في الشعراء وأحكامه، إنما كان يعنى بعرض آراء غيره من النقاد وأن يروى الأخبار المختلفة عن أحداث الشعراء وما وقع لهم في حياتهم، وهو في الواقع ليس له في كتابه آراء وأحكام كثيرة فما كان يحاول - على ما يظهر - أن يشرح الأخبار والأحداث، بل كان يتركها لتتكلم بنفسها وكأنه لم يكن ممن يُشغلون بفلسفة الحقائق قبل الحقائق ذاتها.

ولعل أهم ظاهرة تقابل من يتصفح كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني أن الأخبار التي يسوقها عن الشعراء والمغنين تُشفع دائما بسند كما تشفع

روايات الحديث، حتى ليقع فى ظن من يقرأ فيه لأول مرة أنه بصدد كتاب من كتب الحديث؛ إذ يرى الأخبار تبدأ على هذا النمط "حدثنا أو أخبرنا "، ثم يتلو ذلك أسماء من حملوا الخبر، فإن كان له روايتان عنى بسردهما حتى يتوثق الخبر على نحو ما يصنع أصحاب الحديث بأحاديثهم، فإن الخبر أو الحديث إذا جاء من جهتين أو جهات بصورة واحدة، كان ذلك مرجحاً لصدقه وخاصة إذا كان طويلا؛ فإن الاتفاق على ماحدث فيه من وقائع يجعل من البعيد أن يكون موضوعاً أو مصنوعاً ما دام الرواة المختلفون قد اتفقوا على هذه الوقائع، وما يتصل بها من جزئيات وتفاصيل.

وقد خطا أبو الفرج خطوة أخرى، فوضع على الرواية الأدبية كثيرا مما وضعه المحدثون على روايتهم الدينية من علل ومراصد، فإذا كانوا قد تعقبوا رجال السند بالتعديل والتجريح، فكذلك يصنع أبو الفرج صنيعهم برواة الأخبار الأدبية. وقد ألقى الشك على كثير من الرواة للأحداث الأدبية وخاصة ابن خُرْداذبه لأنه كان قليل التحصيل لما يقوله ويضمنه كتبه، فكان يرفض روايته إذا تعارضت مع رواية غيره، كما كان يرفض كثيراً رواية ابن الكلبى فإنه متهم فى رأيه، إذ يروى كثيراً من الأخبار الموضوعة التى يتضح فيها التوليد.

وكان أبو الفرج يجرِّح ابن خرداذبه وابن الكلبى من رواة الأخبار، كما كان يجرح طائفة من رواة الأشعار؛ فهو يذكر أن أبا عمرو بن العلاء نحل الأعشى بيته المعروف:

وأنكرتْنى وما كان الذى نكِرتْ ... من الحوادث إلا الشيبَ والصَّلَعا

غير أنه يعود فيقول إن يحيى بن معين وغيره وثّقوه، وكأنه رأى أن هذا الصنيع من أبى عمرو كان شيئاً عارضاً لا يحكم على روايته به حُكماً عامّاً. لم يكن أبو

الفرج يتهم أبا عمرو، ولكن ذلك لم يمنعه من أن ينص على خلل حدث في روايته. وهو إذا لم يكن قد اتهم أبا عمرو، فإنه اتهم عالمين آخرين من مشاهير الرواة وهما خلف الأحمر، وحماد الراوية، فقد شكّك طويلا فيما يرويانه. أما خلف فقد جعله يقص سيرته من الانتحال بلسانه إذ كان يقول : "كنت آخذ من حماد الراويةِ الصحيحَ من أشعار العرب وأعطيه المنحول، فيقبل ذلك مني ويدخله في أشعارها، وكان فيه حمق وغفلة" ، وأما حماد فقد كان - في رأيه - أكثر إفساداً للشعر القديم من خلف، إذ عُرف بكثرة الوضع على ألسنة معاصريه حتى أسقط الخليفة المهدى روايته. وقد كان المفضل الضبى - وهو من الثقات - يقول فيه: "قد سُلّط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده، فلا يصلح أبداً، فقيل له: وكيف ذلك أيخطئ في روايته أم يلحن؟ قال ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه في الآفاق، فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟".

وأبو الفرج كما يرصد رواة الأخبار والأشعار، فيجرّحهم، كذلك يرصد الأخبار والأشعار نفسها. فكثيراً ما تقع أعيننا في كتابه على مثل: "روى ذلك الثقات"، أو "لم يدون ذلك أحد من الثقات"؛ أو يقول: "رواه من لا يوثق به"، أو يقول: "هو من شاذ الروايات"، أو يقول: "أحسب هذا الخبر مصنوعاً"، أو يقول: "هو خبر مختلط"، أو يقول "هو خبر موضوع أو مصنوع"، على حين يوثّق الأخبار الصحيحة فيقول: إن هذا الخبر أثبت". أو يقول: "إنه متواتر من عدة طرق".

والحق أن أبا الفرج تثبّتَ كثيراً فيما يقص أثناء كتابه من روايات وأخبار، فقد كانت غايته منذ السطور الأولى في أغانيه أن لا يروى أخباراً موضوعة ولا

مصنوعة، إذ عُنى كما يقول فى المقدمة - بأن تكون أخباره ورواياته "منتخلة من غرر الأخبار منتقاة من عيونها ومأخوذة من مظانها ومنقولة عن أهل الخبرة بها". فغايته منذ الخطوة الأولى فى الكتاب أن يحقق أخباره، وأن يأتى بها من مصادرها الصحيحة. غير أنه لم يلبث طويلا حتى أحس ما تسرب إلى كتابه من مواد موضوعة أو مصنوعة، فرجع يعتذر عما وقع فيه من خطأ لم يتعمده إذ ضللته بعض الأسانيد أو بعض الكتب، وقد عبر عن ذلك تعبيراً واضحاً إذ يقول: "وإنما نذكر ما وقع إلينا عن رواته فما وقع من غلط فوجدناه أو وقفنا على صحته أثبتناه وأبطلنا ما فرط منا غيره، وما لم يجر هذا المجرى فلا ينبغى لقارئ هذا الكتاب أن يلزمنا لوم خطأ لم نتعمده ولا اخترعناه، وإنما حكينا عن رواته واجتهدنا فى الإصابة".

والمسألة كانت معقدة فيما يظهر؛ لأن كثيراً من الأحداث والأخبار الأدبية يدخله الشك وتضعف الثقة به كأخبار مجنون ليلى التى رواها وأحداثه، فهل يروى مثل هذه الأخبار والأحداث أو لا يرويها؟ رأى أبو الفرج أن يرويها حتى يطرف قراءه بتلك الطرائف النادرة، وقد تشبث بها بعض المعاصرين، فظن الظنون بروايات أبى الفرج وقيمتها التاريخية، وكأنه لم يقرأ بقية الأخبار، وما يقوله أبو الفرج من أنه يرويها "متبرئاً من العهدة فيها مشترطاً ذلك حتى لا يعاب".

وإن من يتابع أبا الفرج فى كتابه ليؤمن إيماناً شديداً بأنه تعب تعباً مرهقاً فى تحقيق رواياته، والتثبت من أخباره، إذ كان يكثر من الوقوف عند الرواة، كما كان يكثر من الوقوف عند المتون والنصوص نفسها، فهو يتوثق من ظاهر الأخبار كما يتوثق من داخلها، إذ نراه يعرض الأشعار على دواوينها كما يعرض الحوادث على التاريخ ليتبين هل هى صحيحة أو زائفة. وانظر إليه يقول بعقب شعر لداود بن سلم: "وقد كنا وجدنا هذا الشعر فى رواية على بن يحيى عن

إسحق منسوباً إلى المرقش، وطلبناه في أشعار المرقشين جميعاً فلم نجده، وكنا نظنه من شاذ الروايات حتي وقع إلينا في شعر داود بن سلم"، ويروى شعراً للأعشى ثم يشك فيه فيراجع ديوانه على رواياته، فلا يجده فيها فيراجع شعر كل أعشى، وما يزال يبحث حتي يهديه البحث أن الشعر ليس للأعشى، وإنما هو لابن المولى.

وليس من شك في أن هذا تحرّ شديد، وهو كما يتحرى في نصوص الشعر فيعرضها على الدواوين برواياتها المختلفة حتى يتحقق من صحتها، نراه كذلك يتحرى في الأخبار فيعرضها على وقائع التاريخ حتى تتضح له الحقيقة المستورة. فمن ذلك أنه روى خبراً لدحمان المغنى مع الرشيد، ثم عاد فشك فيه فرجع إلى التاريخ يتساءل: هل أدرك دحمان خلافة الرشيد أو لم يدركها؟ وسرعان ما تبينت له الحقيقة فقال: "هكذا أخبرنا ابن المرزبان بهذا الخبر، وأظنه غلطاً لأن دحمان لم يدرك خلافة الرشيد". ثم هو يبحث الخبر في تفاصيله، فإن اشتمل على شعر ثبت أنه متأخر في وجوده عن حوادث الخبر رفضه جملة على نحو ما صنع بحادثة تنسب إلى الوليد بن يزيد، فقد ذكر من رواها أن الوليد قال فيها:

مَنْ راقب الناس مات غَمّاً   وفازَ باللَّـذَّةِ الجَسُورُ

وقد حقق أبو الفرج هذا البيت فوجده لسلم الخاسر. حينئذ رفض الحادثة كلها وقال: إنها موضوعة لأنَّ سَلْماً لم يُدرك زمن الوليد.

والحق إن أبا الفرج سعى جهده في تحقيق رواياته الأدبية في أغانيه، إذ وضع عليها كثيراً من العلل والمراصد. وهي علل ومراصد لا تقف عند النقد الخارجي للروايات من حيث السند ورجاله، بل تمتد إلى النقد الداخلي فيها من حيث النصوص وما يتفق منها مع الوقائع والأحداث الصحيحة وما لا يتفق. ونحن لا نرتاب في أن هذا التحقيق الواسع، وما ينطوي فيه من علل ومراصد، هو الذي يصعد بكتاب الأغاني إلى الذروة بين أهم المصادر العربية.

الموازنة بين أبى تمام والبحترى
للآمدى

ربما كانت أهم موازنة أثيرت بين الشعراء فى تاريخ النقد العربى المقارن هى الموازنة بين أبى تمام والبحترى، فقد مثّل كل منهما فى الفن وصناعة الشعر منزعاً يخالف منزع صاحبه. وقد وقف النقاد من العرب إزاء هذين المنزعين المتباينين فى صفين متقابلين: قوم يتعصبون لأبى تمام على البحترى تعصُّباً شديداً، حتى ليرتضوا منه جميع أخطائه الفنية، وقوم يتعصبون للبحترى على أبى تمام فيرفضون حسناته ويتعلقون بسيئاته، مشيدين بفن البحترى الذى لم يفارق عمود الشعر العربى، إذ كان يسير على الدروب القديمة محتذيا سيرة الأقدمين وأساليبَهم الموروثة، على العكس من أبى تمام الذى كان ينحرف عن تلك الأساليب الموروثة وما ينطوى فيها من مناهج محفوظة، إذ كان يدخل الفلسفة فى الشعر على أنها شئ أساسى، ولا يكتفى بها، بل كان يضيف إليها زخرفاً من البديع والتصنيع.

وقد نشبت معارك جدل كثيرة حول فن الشاعرين، وخلفت هذه المعارك كثيرا من الكتب والمؤلفات التى تُعنى بالدفاع عن فن الشاعر ومنهجه فى صناعة شعره، ككتاب الصولى عن أبى تمام، وتارة أخرى تعنى باتهام الشاعر وتزييف فنّه، فتتحدث عن سرقاته وأخطائه ككتاب بشر بن تميم فى سرقات البحترى. وقد ألف الآمدى فى القرن الرابع الهجرى كتابه: "الموازنة بين أبى تمام والبحترى"، فاستعان بأعمال من سبقوه أمثال الصولى وبشر بن تميم فى إحكام الموازنة بين الشاعرين، وضبط المقارنة بين فنيهما وصناعة كل منهما، بحيث لا

نبالغ إذا قلنا إنه أطرف كتاب يفسر ماكان بين النقاد من صراع عنيف في التعصب للشاعرين.

وقد بدأ الآمدى كتابه بالحديث عن هذين المذهبين اللذين قاما في تاريخ الشعر العربى، وهما مذهبان مختلفان من حيث فهم الشعر ونقده، ثم من حيث صنعه وعمله. أما أولهما فمذهب المجددين أصحاب المعاني والفلسفة والبديع، وهو مذهب أبي تمام الذى يفهم الشعر على أنه تعبير عن زخرف حسّى من بديع، وزخرف عقلي من ثقافة وفلسفة. وقد استطاع تحت ضوء هذه الفكرة أن يوجد في الشعر العربى مذهباً جديداً من التصنيع، فالشعر ليس تعبيراً عن وجدان فقط، بل هو تعبير قبل كل شئ عن عقل وفكر دقيق وفلسفة، وهذا التعبير لابد أن يخرج في شكل أنيق وزخرف بديع، وهذا هو معنى قول الآمدى في السطور الأولى من كتابه: "إنَّ من يفضل أبا تمام على البحترى هم الشعراء أصحاب البديع ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام ... والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة".

وهذا المذهب كان يقابله مذهب آخر، هو مذهب "أصحاب الكلاسيك" أو مذهب المحافظين على الأصول الموروثة. وقد مثل البحترى هذا المذهب تمثيلا دقيقاً، إذ كان بدويًا في نشأته، فلم يستطع أن يستخدم الثقافة والفلسفة في شعره أو أن يحترفهما في صناعته، كما هو الشأن عند أبي تمام، وهو أيضا لم يستطع أن يستخدم أدواتِ البديع وأن يحترف صناعتَه على نحو ما كان يصنع أبو تمام؛ لذلك كله ارتد إلى القيثارة القديمة، قيثارة البدو الرعاة، يحاول أن يستخرج منها أصواتاً مُعجبةً يتلافى بها ما بشعره من نقص في أدوات الفكر الجديد، أو نقص في أدوات البديع الحديث. وهذا هو معنى ما يقوله الآمدى في أوائل كتابه، من أنَّ البحترى أعرابيُّ الشعر على مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف ، وأنه كان سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن

العبارة ، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق.

وليس من شك في أن قيام هذين المذهبين المتباينين في صناعة الشعر العربي وعمله كان موضع طرافة في تاريخ أدبنا. غير أن نقادنا للأسف لم يثيروا الحديث في المذهبين إثارة واسعة، فقد ظلوا في كثير من جوانب حديثهم عنهما يحتكمون إلى حسن في بيت وخطأ في آخر، ومخالفة لغوية أو مخالفة أسلوبية، ويجعلون ذلك أساس الحكم على الشاعر وفنه. ويعجب الناقد الحديث إذ يراهم يعدلون عن السؤال المفتوح في الموضوع، وهو هل يحسن بالشعر أن يخضع للفلسفة أو لا يحسن؟ وإذا كان يحسن فما مدى ذلك وما مظاهره عند شاعر كأبي تمام؟ لقد كان من الممكن أن تكون هذه مسألة كبرى، وأن تُؤلَّف فيها كتب منفصلة تعنى بها عناية واسعة، فتبحثها من جميع جوانبها مستنيرة بما صنعه الشعراء من أمثال أبي تمام ومن خلفوه كالمتنبي وأبي العلاء، غير أن النقد العربي عامة لا يعنى بالبحث في الشعر بحثاً واسعاً في شكل نظريات كبرى تُناقش مناقشة عميقة . وقد كان من آثار ذلك أن نجد نقصاً دائما في تصوير النقاد لمذاهب الشعراء تصويراً دقيقا.

ونحن نعود للآمدى لنرى كيف قارن بين هذين المذهبين، وهل احتكم في مقارنته إلى البحث العام في فن الشاعرين، أو أنه رجع إلى مسائل جزئية في النصوص، تاركاً الدراسة العامة والنظرة العميقة؟ ولعل من الطريف أنه أفصح عن منهجه في أوائل كتابه إذ يقول: "ولست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى. فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والردئ". ونرى من ذلك أن الآمدى سيقارن بين الشاعرين في القصيدتين تتفقان في وزنهما ورويهما وإعراب الروى؛ وهو لا يجدد في هذا

المنهج، إنما يرجع بنا إلى الطريقة القديمة المعروفة في الموازنة بين الشعراء؛ فنحن نعرف أن امرأ القيس وعلقمة حين احتكما إلى زوج الأول أيهما أشعر، طلبت إليهما قصيدتين تتفقان في الوزن والروى. فالمنهج الذى يحتكم إليه الآمدى في الموازنة بين أبى تمام والبحترى منهج معروف منذ العصر الجاهلي، وقد كان الشعراء من القدماء حين يتهاجون بهذا اللون من القصائد المعروف باسم النقائض، يشترطون على أنفسهم حين يردّون على خصومهم أن يلتزموا نفس الوزن الذى وضعوا عليه قصائدهم، كما يلتزمون نفس القافية.

وإذن فالآمدى يستعير منهجه في الحكم بين أبى تمام والبحترى من عمل الشعراء القدماء أنفسهم، وما شاع بين النقاد من أن الموازنة الدقيقة لا تتم بين الشاعرين إلا في قصيدتين تتفقان في وزنهما ورويهما، ولكن هل هذا المنهج سليم أو هو منهج مدخول؟. الحق أن النقاد من أمثال الآمدى حين فزعوا إلى هذا المنهج ضيَّقوا على أنفسهم وعلى الشعراء. وقد يكون من حق الشاعر أن يقيِّد نفسه بما يشاء من قيود ليثبت مهارته وتفوقه على خصمه، أما الناقد فينبغي أن يكون أكثر حرية، فربما تفوق شاعر على آخر في قصيدتين اتحدتا وَزْناً وقافية، ومع ذلك فزميله يتفوق عليه في قصائده الأخرى. وليس من شك في أن الآمدى كان يحسن به أن يفكر في قواعد للنقد المقارن أعم من الاتحاد في الوزن والروى. على أن الشيء الذى يلفت النظر حقاً هو أنه سها سهواً غريباً حينما وضع هذا الميزان للمقارنة بين الشاعرين، لأن أبا تمام والبحترى لم يقم بينهما ضرب من الصراع الفنى على نحو يشبه ماحدث في النقائض بين جرير والفرزدق أو جرير والأخطل. ولسنا نرتاب في أن هذا السهو منه دليل على أن المقارنة بين الشعراء لم تكن قد وُضعت لها مناهج واضحة حتى عصر الآمدى؛ وهو يدل من طرف آخر على أنه حين بدأ كتابه لم يكن يعرف كيف يقارن بين الشاعرين، ولا كيف يبدأ هذه المقارنة، ومن أجل ذلك رجع إلى الفكرة التى

عُرفت في النقائض. ولكنه لم يتقدم في الكتاب حتى عرف خطأ فكرته، فذهب يعلن أنه سيتحدث أولا عن مساوئ الشاعرين وسرقاتهما وإحالاتهما، ثم يعمد بعد ذلك إلى الموازنة بين القصيدتين إذا اتفقتا وزنا ورَويًّا؛ وكأن شيئاً من الأمل لا يزال يُراوده في تحقيق فكرته، غير أنَّه لا ينتهي من الجزء الأول ويشرف على القسم الثاني حتى يعرف خطأ منهجه الذي وضعه فيقول: "وقد انتهيت الآن إلى الموازنة بين الشاعرين، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض". وإذن فالآمدى يعدل أخيراً عن منهجه الذي تقدم به في أول كتابه، ولعل في هذا دلالة واضحة على ما نقوله من أنه لم توضع حدود معينة قبله للمقارنة بين الشعراء، وهو نفسه حين بدأ كتابه لم تكن فكرة المقارنة واضحة في ذهنه.

وإذا أردنا أن نعرف كيف انتهت فكرة المقارنة أخيراً عند الآمدى، وجدناها تتجه إلى بيان سرقات الشاعرين وأخطائهما الفنية، ثم المقارنة بين بعض معانيهما في الغزل وغير الغزل، وبذلك يطلع القارئ على معايبهما من طرف، ومحاسنهما أثناء الحديث عن معانيهما من طرف آخر. ولعل من الغريب أننا إذا ذهبنا نتتبع الآمدى في كتابه ، وجدناه ينحرف انحرافا تاما عن بيان مذهبي أبي تمام والبحترى وتفسير خصائصهما الفنية إلى إحصاء لسرقاتهما، ومقارنات بين بعض أبياتهما لا تذيع فنّاً ولا سرّاً من أسرار الفن، إنما تذيع شغباً لغويّاً يتحامل فيه تحامُلاً على أبي تمام. وقد كان ذلك التحامُلُ سبباً في أن يُسقِط زِمام المقارنة الدقيقة بين الشاعرين من يده؛ فإن الشرط الأساسي في نجاح مقارنة بين شاعرين أن لا يتجنى الناقد على أحدهما، وأن يقف قاضياً نزيها يعدل بينهما بكل ما يستطيع من موازين العدل الدقيق. ولكن الآمدى لم يستطع التخلي عن هوى نفسه في إيثار البحترى على أبي تمام، وقد تلومه القدماء من أجل ذلك؛ يقول

ياقوت أثناء وصفه لكتبه: "ومنها كتاب الموازنة بين البحترى وأبى تمام، وهو كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه فى مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحترى فيما أورده، والتعصب على أبى تمام فيما ذكره ... فإنه جد واجتهد فى طمس محاسن أبى تمام وتزيين مرذول البحترى، ولعمرى إن الأمر كذلك، وحسبك أنه بلغ فى كتابه إلى قول أبى تمام فى الرثاء:

أصمّ بك الناعى وإن كان أسمعا

وشرع فى إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة يقول هو مسروق، وتارة يقول هو مرذول، ولا يحتاج المتعصب إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصباته. ولو أنصف وقال فى كل واحد بقدر فضائله لكان فى محاسن البحترى كفاية عن التعصب بالوضع من أبى تمام". وياقوت محقٌ فيما يقوله، فقد تجنى الآمدى على أبى تمام كثيرا، وشوّه فنه وصناعته تشويهاً قبيحاً. وأكبر الظن أن ذلك جاءه من أنه لم يتصور عمل أبى تمام ومذهبه تصوُّراً واضحاً، ولو أنه بحث المسألة فى أفق أرحب لعرف أنه صاحب مذهب جديد، ولكل مذهب جديد أخطاؤه، والشاعر لا يُحْكَمُ على تجديده بما قد يقع فيه من أخطاء، إنما يحكم عليه بصنيعه العام، ومدى نجاحه أو إخفاقه داخل ما يحدث لنفسه من مذهب جديد يحتكم إليه فى صناعة شعره.

ومع ذلك فالآمدىُّ لا يقف عند أخطاء أبى تمام الحقيقية والتى تأتيه من استغراق مذهبه له، بل هو يُوسِّع عمله إلى هجوم عنيف على صاحبنا، فنراه ينبذ محاسنه وطُرَفه، بل إنه يحاول أن ينقل هذه المحاسن والطرف إلى مساوئ ومعايب؛ وكأنه يؤلِّف كتابَه ليرد الشعراء عن الاحتذاء على هذا المذهب الجديد فى الشعر والفن والاقتداء بنماذجه وأمثلته، وهو حين يصنع ذلك لا يتخذ منهجاً واضحاً لنفسه فى مناقشة المذهب ومناقشة أصوله. وأكبر الظن أنه لم يكن يفهم هذا المذهب الجديد فهما صحيحاً، ومن أجل ذلك حمل حملات منكرة على ما

وجد عند صاحبه من صعوبة في التعبير أحيانا، أو غرابة فى التصوير، مُتناسياً أنه يدخل الغموض والفلسفة والفكر الدقيق فى شعره، وأنه يعمد عمداً إلى تحريف الصورة القديمة فى فنّه.

وقد عرض الآمدى فى الصفحات الأولى من كتاب الموازنة لما قام بين النقاد من جدل وحوار فى فن أبى تمام والبحترى، ولسنا نرتاب فى أن هذه الصفحات أطرف شئ فى كتابه، فقد أثيرت فيها المقارنة بين الشاعرين من وجهة نظرية عامة، لا من وجهة عملية مَعْنِيَّة بجزئيات وأبيات خاصة. وقد بدأ الآمدى هذا الحوار الطريف بأن أنصار أبى تمام احتجوا على أنصار البحترى بأن صاحبهم أستاذه، فإذا كان فى شعر البحترى مهارة أدبية فهى مهارة التلميذ الذى يحتذى على مثال أستاذه. ويردّ الآمدى هذه الحجة بأنه ليس من الضرورى أن يكون الأستاذ خيراً من تلميذه؛ فكثيِّر تلميذ لجميل، ومع ذلك ففنه أروع من فن أستاذه بشهادة أبى تمام نفسه، فقد ذكره فى شعره ولم يذكُر جميلا أستاذَه، وإذن فأبو تمام نفسه يشهد بأن التلميذ قد يتفوق على أستاذه. ولا يكتفى الآمدى بهذا الرد، فنراه يذهب إلى طريقة أخرى، هى أن ينفى أستاذية أبى تمام للبحترى، فإنه لم يتتلمذ له، ولم يأخذ عنه، ولم تعرف له صحبة به، وإذن فالحجة ساقطة من أساسها.

وينظر الآمدى فيرى أصحاب أبى تمام يدلون بحجة أخرى، وهى ما قاله البحترى من أن جيد أبى تمام خير من جيده، ورديئه خير من رديئه. ويناقش الآمدى هذه الحجة: هل هى تدل على فضل أبى تمام، أو هى تدل على فضل البحترى؟ إنَّ أبا تمام يرتفع ارتفاعاً حسناً، ثم يُسِفّ إسفافاً شديداً، أما البحترى فيحلّق دائما فى أُفُقٍ متوسط أليس هذا الشاعر الذى لا ينحدر إلى الدرك الأسفل خيراً من صاحبه الذى يرتفع حقّاً ولكن سرعان ما يهبط ويسف إسفافاً مقيتاً؟! وهنا ننفذ من بين السطور إلى تعصب الآمدى على أبى تمام، إذ نراه

يحدث اضطراباً وتشويشاً في القضايا، فإذا هو يفضل البحترى على صاحبه، لماذا؟ لسبب بسيط، وهو أن رديئه خير من ردئ أبى تمام. وليست المسألة مسألة مفاضلة في الردئ فقط، بل هى مفاضلة فى الردئ والجيد جميعاً. ولكننا ننسى، فالآمدى يتعصب للبحترى، ولذلك نراه يأخذ طرفا للقضية ويهمل الطرف الآخر عامداً، ما دام لا ينهض قياساً حسناً لمن ينصرون البحترى. ولو أنه أغفل تعصبه وأمات هواه، لوجد القضية فى صالح أبى تمام؛ فالبحترى يشهد بأنه يرتفع بالشعر إلى أجواء لا تستطيع أجنحته أن ترتفع إليها، لأنها فى الذروة من الفن والصناعة، وهو لا يستطيع أن يبلغ هذا المدى من التفوق الفنى.

ويسوق أنصار أبى تمام حجة أشد إمعانا فى القوة من الحجة السابقة، فيقولون إن أبا تمام صاحب مذهب جديد فى الشعر وصناعته، أما البحترى فليس صاحب مذهب جديد، إذ هو يجرى على المذهب القديم والأسلوب الموروث. وليس من شك فى أن هذه الحجة هى أروع ما جاء به أصحاب أبى تمام فى حجاجهم، إذ نراهم يفضلون صاحبهم لأنه صاحب مذهب جديد؛ وهذه أول مرة فى تاريخ النقد العربى نجد النقاد يفضلون شاعراً لأنه أحدث مذهبا جديدا. ولم يكن النقاد فى العصور السابقة يقفون هذا الموقف من الشعراء، بل كانوا إذا أرادوا أن يفضلوا شاعراً على آخر ذكروا له معنى طريفاً، فقالوا إنه أمدح الشعراء أو أهجاهم، إذ يقول كذا وكذا؛ أو يقولون إنه جمع فى بيت واحد خشونة البدو ورقة الحضر، ونحو ذلك... أما عند الآمدى فنحن نسمع لأول مرة أن الشاعر يُفضَّل لأنه صاحب مذهب، ولأن له تلاميذ وأتباعا عنه يأخذون وعليه يتتلمذون.

وقد عُنى الآمدى بمناقشة هذه الحجة والرد عليها، وقد بدأ فأنكرها من أساسها، وقال إن أبا تمام ليس مجدداً ولا صاحب مذهب جديد، إنما هو مُقلِّد ومُتَّبِعٌ لمذهب قديم قد عُرِف من قبله عند مسلم بن الوليد، فهو الخليق بنسبة

المذهب إليه. ولم يكتف الآمدى بذلك، بل أخذ يبحث فى تاريخ المذهب فأرجعه إلى عصور أبعد من عصر مسلم، محتجًا بحديث ابن المعتز فى أول كتابه البديع، إذ يقول إن المحدثين من العباسيين لم يخترعوا هذا البديع اختراعاً من تلقاء أنفسهم، فقد كان موجوداً من قبلهم فى القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم، ثم جاء المحدثون فعنوا به وأكثروا منه... وإذن فالذى لهم إنما هو الكثرة لا اختراع المذهب ولا إيجاده؛ فالمذهب موجود من قديم، وكل ما هنالك أن مسلم بن الوليد قد عنى فى شعره بتلك التلاوين والتحاسين من البديع، ثم جاء من بعده أبو تمام فعني بها عناية أشد، على أنها عناية لا تضيف إلى شعره جمالا، إنما تضيف تشويهاً وإفساداً وتقبيحا...

ولكن من قال إن المذهب لا يكون جديداً إلا إذا كان الشاعر قد اخترعه من لاشئ ؟ إن مذاهب الشعر والفن كمذاهب الفلسفة تسبقها مقدمات وبذور مكنونة، ثم تأخذ هذه البذور والمقدمات فى الظهور عند شاعر ممتاز يثيرها فى فنه، ولا يكتفى بإثارتها، بل يتخذها مذهبا يعتنقه كما يعتنق أصحاب المذاهب الفلسفية مذاهبهم. وإذن فلتكن تلاوين البديع وتحاسينه قديمة فى الشعر العربى، ولكن ليس من شك فى أن مسلماً أول من اتخذها مذهباً يخضع له فى صناعة شعره، إذ نراه يعنى بتطبيقها على أبيات قصائده تطبيقاً شديداً. ولم يحاول مسلم أن يضيف إلى هذه التلاوين تلاوين أخرى من الثقافة والفلسفة، إنما الذى حاول ذلك أبو تمام، فإذا بهذه التلاوين القديمة التى كنا نألفها عند أستاذه مسلم تخرج عن حقائقها وصفاتها الأولى إلى حقائق وصفات جديدة، فلم يعد طباق أبى تمام كطباق مسلم، ولم يعد تصوير أبى تمام كتصوير مسلم، لسبب بسيط وهو أن أبا تمام يمزج الفلسفة بهذه التلاوين، فإذا هى تتراءى فى صور وأشكال جديدة.

لم يكن أبو تمام – كما يصفه الآمدى – مقلّداً لمسلم ومحتذيا على مثاله، بل كان صاحب مذهب جديد – كما يقول أنصاره من أمثال الصولى – إذ كان

يستخدم التلاوين التى اكتشفها مسلم ثم يضيف إليها تلاوين جديدة، تلاوين قائمة من الثقافة والفلسفة لم يكن يألفها الشعراء من قبله، بفضل مزاوجته بين الشعر وتلاوينه من طرف، وبين الفلسفة والثقافة من طرف آخر. وإذن فأبو تمام صاحب مذهب جديد لا سبيل إلى إنكاره.

واحتج أصحابه عنه بحجة أخرى فقالوا إنه عالم، أما البحترى فليس بعالم؛ يريدون أنه يدرس فنه دراسة دقيقة يطّلع منها على أسرار جديدة يذيعها فى شعره وصناعته، أما البحترى فلم يكن يعني بشيء من ذلك، لأنه لا يكلف نفسه هذا العناء في البحث والدرس، أو بعبارة أدق لأنه بدوى، والبدو لا يستطيعون أن ينهضوا بهذا المدى من الدراسة للفن والمزج بينه وبين الفلسفة، لأنهم بعيدون عن التفلسف والفكر الدقيق. وهى فكرة طريفة، وحجة وثيقة، غير أننا نجد الآمدى – على عادته – يعبث بها، إذ نراه يرد بأن العلم ليس من الصفات الجيدة للشاعر، فهناك طائفة من العلماء أمثال الخليل بن أحمد والأصمعى والكسائي شعرهم ضعيف ورَذْلٌ مقيت، وفي ذلك أكبر الدلالة على أن العالم لا ينبغ في الشعر؛ وإذن فتلك الحجة ساقطة ولا تنهض دليلا على فضل أبـى تمام، بل تنهض دليلا على تأخره وسبق البحترى لأنه لم يُعرف بتلك السمة. وهذا من غير شك تحريف للكلم عن مواضعه، فإن أصحاب أبى تمام لم يصفوه بالعلم من حيث هو علم، كما هو الشأن عند الخليل والأصمعى والكسائي، إنما وصفوه بالعلم وأرادوا علما خاصاً هو علم الشاعر بمهنته وصناعته علماً يكتشف به أسرارها وخباياها.

وذهب الآمدى يقول إن شعر أبى تمام لا يعجب العلماء بالشعر من أمثال ابن الأعرابى وأحمد بن يحيى الشيبانى، وإذن فشعره لا يرضى النقاد، ولكن أى نقاد؟! لقد فات الآمدى أن هذين العالمين من اللغويين الذين لا يحدثون لأنفسهم عادة ثقافة حديثة، والذين يرتدون دائماً إلى القديم، ولما كان اللغويون يمثلون

فى كل العصور طبقة المحافظين فى الأمة، كان من الطبيعى أن تقف هـذه الطبقـة فى كل عصر أمام كل شـاعر تحدثه نفسـه بإحداث مذهـب جديـد فـى الشـعر والفن. ولذلك لم يكـن غريبـاً أن يقـف ابـن الأعرابى وغـيره مـن اللغويـين مـع البحترى المحافظ، وأن يردوا أبا تمام المجدد، فإذا تُلى على ابن الأعرابـى شـئ مـن شعره قال لمن يقرأ له خَرِّق خرِّق لأن هذا شئ خارج عن ذوقه، ولا عهد لـه بـه ولا معرفة له بأصوله وفصوله.

لم يغن الآمدى احتجاجه بابن الأعرابى وأمثاله من اللغويين، فرجع يقول إن أبا تمام رغم تحضّره كان يعنى فى شعره بالغريب، على خلاف البحترى فهو رغم تبدّيه ينحاز عن الغريب. وقد فات الآمدى أن أبا تمام لا يفزع للغريب من أجـل الغريب، إنما يفزع إليه من أجل أفكاره الدقيقة التى تضطره فى أحوال كثيرة إلى استعمال كلمات غير مألوفة. وقد نعى الآمدى كثيرا فى كتابه غموض أبى تمام، وأن شعره لا يفهم فى غير موضع من ديوانه، وأبـو تمـام غـير مسـئول عـن هـذا الغموض الذى يشكو منه الآمدى، وقديما سأله أبـو العميثـل لمـاذا لا تقـول مـن الشعر ما يُفْهم؟ فأجابه وأنت لماذا لا تفهم ما يقال؟! ولو أنَّ الآمدى كان متخلّياً عن تعصُّبه للاحظ أنَّ هذا الغموض أحدُ الجوانب المهمة التى تمـيز فـن أبـى تمـام ومذهبه فى عمل الشعر وصناعته، وهو غمـوض جـاءه مـن أنـه يريـد أن يرتفـع بالشعر عن الطبقات الدنيا إلى الطبقات العليـا مـن أصحـاب الثقافـة والفلسـفة، فهو يدخل فيه الفكر الدقيق والغموض على أنهما شيئان أساسـيان فـى مذهبـه. على أن أبا تمام قد استطاع أن يجعل هذا الغموض شيئا فنّيـاً، فهـو غمـوض زاهٍ، أو هو غموضٌ فنى تلتف أفكاره فى ثيـاب منـه فـإذا هـى تروعنـا روعـة المنـاظر الغامضة فى الطبيعة، إذ يعيش الإنسان فى جو حالم من الشعر والفلسفة والفن.

وأخيراً يرشق الآمدى أبا تمام بـآخر سـهم فـى جعبتـه، فيقـول إنـه أحسـن وأساء والبحترى أحسن ولم يسئ، ومن أحسن ولم يسئ خير ممن أحسـن وأسـاء.

وهو كلام لا نستطيع أن نسلم به، إذ ليس من شك في أن كل شاعر يحسن ويسيء، وإذا كان أبو تمام قد أساء في بعض شعره فكذلك البحترى قد أساء هو الآخر في بعض شعره. لأن طبيعة الشعر عند جميع الشعراء تقضي بأن لا يكون شعر شاعر مستوياً في الجودة أو الرداءة بل يكون فيه الجيد والردئ، والحسن والسيئ. ومع ذلك فنحن لو سلمنا للآمدى بقوله لم نخرج إلى نتيجته، ذلك أن الإحسان على درجات، وربما كان إحسان أبى تمام من طراز غير طراز إحسان البحترى، فالقول بأن أبا تمام أحسن وأساء والبحترى أحسن ولم يسيئ، لا ينتهى إلى ما يريده الآمدى حتماً من تفوق البحترى على أبى تمام، إذ فيه دخل من وجوه كثيرة.

ويخرج الآمدى من هذا الحوار النظرى إلى الحديث عن سرقات الشاعرين وأخطائهما الفنية؛ وهو يبدأ بالحديث عن سرقات أبي تمام وأغلاطه، ثم يذكر ما للبحترى من ذلك، مُتحاملاً دائما على أبي تمام، متجنّياً عليه، رافضاً لكل ما يضفيه على الشعر من آيات الإبداع والإحسان، إلا القليل النادر حيث يترك تحزبه وهواه. والحق أن الآمدى غلا غلوّا شديداً حين اتخذ هذا الموقف فى كتابه من أبى تمام.

وأظننا لا نسرف بعد ذلك إذا قلنا إن كتاب الموازنة يفقد قيمته الأساسية في توضيح فن الشاعرين: أبى تمام والبحترى وبيان مذهبهما وخصائصهما الفنية. ونحن لا نبعد إذا قلنا إنه مسئول إلى حد ما عما علق بأذهان كثير من الأدباء عن صعوبة أبي تمام، وأن شعره غامض لا يفهم. وكان من آثار ذلك أن نبذته الكثرة من أدبائنا دون أن تتبين حقيقة فنه أو تعنى بتفسير صناعته. حتى إذا قامت مدرستنا الحديثة وأخذنا نتعقب الفن فى الشعر العربى ومذاهبه، وجدنا ديوان هذا الشاعر يصعد إلى القمة فى هذا الفن، فقد أودعه صاحبه أطرف ما نجده في شعرنا من تحف فنية رائعة.

كتب للمؤلف مطبوعة بدار المعارف

فى الدراسات القرآنية

- الوجيز فى تفسير القرآن الكريم

الطبعة الأولى، ١٠٥٢ صفحة

- سورة الرحمن وسور قصار

عرض ودراسة

الطبعة الرابعة، ٤٠٤ صفحات

- عالمية الإسلام

الطبعة الأولى، ١١٩ صفحة

- الحضارة الإسلامية من القرآن والسنة

الطبعة الأولى، ٣٣١ صفحة

فى تاريخ الأدب العربى

- العصر الجاهلى

الطبعة الحادية والعشرون، ٤٣٦ صفحة

- العصر الإسلامى

الطبعة السابعة عشرة، ٤٦١ صفحة

- العصر العباسى الأول

الطبعة الخامسة عشرة، ٥٧٦ صفحة

- العصر العباسى الثانى

الطبعة التاسعة، ٦٥٧ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(الجزيرة العربية – العراق – إيران)

الطبعة الثالثة، ٦٨٨ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(الشام) الطبعة الثالثة، ٣٥٦ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(مصر) الطبعة الثالثة، ٥٠٠ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(الأندلس)الطبعة الثالثة، ٥٥٢ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(ليبيا – تونس – صقلية)

الطبعة الأولى، ٤٤٦ صفحة

- عصر الدول والإمارات

(الجزائر – المغرب الأقصى – موريتانيا – السودان)

الطبعة الأولى ، ٧٠٦ صفحة

فى مكتبة الدراسات الأدبية

- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى

الطبعة الثالثة عشرة، ٥٢٤ صفحة

فى الدراسات النقدية

فى الدراسات البلاغية واللغوية

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى

فـــى مجموعـــة فنـــون الأدب العربى

- الرثاء

الطبعة الرابعة، ١١٢ صفحة

- المقامة

الطبعة الخامسة، ١٠٨ صفحات

- النقد

الطبعة الخامسة، ١١٢ صفحة

- الترجمة الشخصية

الطبعة الرابعة، ١٢٨ صفحة

- الرحلات

الطبعة الرابعة، ١٢٨ صفحة

فى التراث المحقق

- المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول – الطبعة الرابعة، ٤٦٨ صفحة

الجزء الثانى– الطبعة الرابعة، ٥٧٢ صفحة

- كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد

الطبعة الثالثة، ٧٨٨ صفحة

- كتاب الرد على النحاة

الطبعة الثالثة، ١٥٢ صفحة

- الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر

الطبعة الثالثة، ٣٥٦ صفحة

فى سلسلة «اقــرأ»

- العقاد — الطبعة الخامسة
- البطولة فى الشعر العربى — الطبعة الثانية
- الفكاهة فى مصر — الطبعة الثانية
- معى (١) — الطبعة الثانية
- معى (٢) — الطبعة الأولى



يعـرض هذا الكتـاب نظرات تحليليـة فى الأدب وعناصره، ومـا يُشيع فيـه من الخيـال الطريف والأسلوب البديع، مع بيان التلاحم بين اللفظ والمعنى والأدب والفنون الجميلة والإقناع بأن الوحدة الفنية لاتتكرر، ويذكـر الكتـاب روعـة الصيـاغـة فى القرآن الكريم روعة جعلت مَنْ كانوا يسمعونه من العرب تقشعر قلوبهم لذكر اللّه، ويدخلون فى دينه خـاضعين طائعين. ويصف الكتاب ثلاثة من كتب النقد العربى القيمـة تُحبب الشباب فى قـراءة الأدب العـربى وتمثله تمثـلاً قـوياً سديداً.



دار المعارف

٠٠٧٩٤١/٠١

